ناطحو الصخور!

إذا كان هناك شىء يبعث على الأسى فى هذه الضجة المنصوبة على نشر رواية «وليمة لأعشاب البحر» للكاتب السورى حيدر حيدر، فهو أننا نكتشف الآن، ونحن فى نهاية القرن، اننا نوشك أن نخسر ما حققناه فى بدايته. فإن كانت الخسارة بعيدة ـ مهما حاول القائمون على الضجة، لأن ما تحقق قد تحقق، والتاريخ لا يعود إلى الوراء ـ فالشىء المؤسى هو هذا العبث الذى نشهده فيختلط أمامنا الوهم بالحقيقة، والواقع بالتمثيل. أن يكون بيننا حتى اليوم من يريدون إعادة المرأة إلى عصر الحريم، وإعادة المثقفين إلى عصور الانحطاط.

وفى أول هذا العام احتفلنا فى المجلس الأعلى للثقافة بمرور قرن على ظهور كتاب «المرأة الجديدة» الذى أصدره قاسم أمين عام ١٩٠٠، وكان قد أصدر قبل ذلك بعام كتابه «تحرير المرأة»، فندد فيهما بالوضع المزرى الذى كانت عليه المرأة المصرية، ودعاها للنهوض من رقادها، والخروج من العزلة المفروضة عليها، والمشاركة فى الحياة العامة، ونبذ الحجاب، لأننا «لا نجد نصاً فى الشريعة يوجب الحجاب على هذه الطريقة المعهودة، وإنما هى عادة عرضت عليهم من مخالطة بعض الأمم فاستحسنوها، واخذوا بها، وبالغوا فيها، وألبسوها لباس الدين، والدين براء منها».

وكما دعا **قاسم أمين** إلى نبذ الحجاب، دعا إلى تقييد الطلاق، ومنع تعدد الزوجات، ومساواة المرأة بالرجل، وحقها فى أن تتعلم وتعمل وتشارك بقدر ما تسمح لها قدراتها ومواهبها فى حياة المجتمع.

فحرية المرأة من حرية الرجل، وعبوديتها من عبوديته.

ولقد هبت الرجعية فى وجه **قاسم أمين**، تدافع عن حصونها المتصدعة الآيلة للسقوط، يتقدمها الخديو **عباس حلمى** الذى منع **قاسم أمين** من دخول قصره، طالما نادى بهذه الآراء الخطيرة، وحرض المرأة على النشوز والعصيان.

غير أن **قاسم** الذى درس الشريعة وتتلمذ على **الأفغانى ومحمد عبده**، كان يعلم من جهة أن عزل المرأة وحجبها وحرمانها من حقوقها الطبيعية والاجتماعية هذا كله ليس من الدين فى شىء. وأن الرابطة الزوجية رابطة مقدسة لا يصح أن تطلق لأى من الزوجين حرية فصمها والتحلل منها. وأن الأصل فى الزواج أن يكون بين رجل واحد وامرأة واحدة، فإذا خرج الرجل على هذا المبدأ لغير ضرورة، فالزواج يتحول عندئذ إلى شىء آخر غير الزواج!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

و**قاسم أمين** الذى قرأ التاريخ الإنسانى قراءة جيدة كان يعرف أن الخديو لا يعارض حرية المرأة إلا لأنه يعارض حرية الرجل، «ففى الشرق - كما قال **قاسم أمين** - نجد المرأة فى رق الرجل، والرجل فى رق الحكومة. وحين تتمتع النساء بحريتهن الشخصية يتمتع الرجال بحريتهم السياسية».

ولقد وقف المستنيرون من المصريين ومن ضمنهم بعض علماء الدين إلى جانب **قاسم أمين**، وإلى جانب المرأة المصرية التى استجابت لنداء الحرية، فأثبتت أن مصر كلها كانت ظامئة للحرية لأنها ظامئة للنهضة، ظامئة للتجدد والإبداع، ظامئة لأن تلعب دورها، وتؤدى رسالتها التى حال بينها الطغاة وبين أدائها قرونًا وقرونًا.

وفى أوائل هذا العام احتفلنا بمرور قرن على تحرير المرأة، فخرج الرجعيون الجدد من كهوفهم يتباكون على الدين والفضيلة، ويطالبون المرأة المصرية بالعودة إلى عصر الحريم، بل يتمنون لها أن توأد وتموت وتدفن فى حياتها وموتها «لأن ستر العورات من الحسنات، ودفن البنات من المكرمات»، كما كان

يقول - قبل عشرة قرون - أمثال **ابى بكر الخوارزمى** الذى كان يعزى رجلاً فى وفاة ابنته فقال «إن ستر العورات من الحسنات، ودفن البنات من المكرمات»!.

والذين يتباكون على الدين والفضيلة لأن المرأة المصرية تحررت رغم كل شىء، هم الذين يتباكون على الدين والفضيلة، لأن العقل المصرى تحرر رغم كل شىء.

صحيح اننا لا نزال منكوبين بأمثال الشيخ **خليل حسنين**، الطالب الأزهرى الجاهل الذى حرض الناس على **طه حسين** فى العشرينيات، واتهمه بالطعن فى الإسلام والتعدى عليه فى كتابه «فى الشعر الجاهلى». لكن وجود أمثال هذا الشيخ ليس دليلاً على أن التاريخ عاد إلى الوراء، وإنما هو دليل على أن التاريخ وهو يتقدم إلى الأمام يحمل على أمواجه الهادرة وتياراته الكاسحة حيوانات ناقة، وزواحف متحجرة، وهياكل عظمية لكائنات كانت حية فى عصر من العصور الماضية.

وفى الشهر الماضى نشرت صحيفة «الموندو» الإسبانية خبرًا يهم علماء التاريخ الطبيعى فى المقام الأول، لكنه طريف ومفيد أيضًا، وخاصة فيما نحن فيه اليوم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والخبر يتعلق بمستعمرة من تماسيح النيل عثر عليها العلماء الألمان داخل بعض الكهوف فى صحراء موريتانيا. ويبلغ طول التماسيح الموجودة فى هذه المستعمرة مترين، فى مقابل خمسة أمتار لشقيقاتها التى لا تزال تعيش فى مياه النيل.

وكان العلماء قد عثروا من قبل على مستعمرة مماثلة فى تشاد، وتبين لهم أن المستعمرتين من البقايا الاستوائية التى انحسرت عنها الخضرة منذ عشرة آلاف سنة، بعد أن انقطع المطر عن الصحراء الكبرى، فدخلت فى عصر الجفاف، وكانت قبل ذلك سهولاً خضراء تسرح فيها الحيوانات التى تعيش الآن فى النهر ومن حوله.

وفى التاريخ حالات مشابهة. فالعالم يتقدم حاملاً معه مخلفات من عصور ماضية انغلقت على ذاتها، وظلت متوهمة أن العالم عالمها، وأنها فى مركزه ومحوره، وأن شيئًا لم يتغير، فبوسعها اليوم أن تحمل على المثقفين، وأن تؤلب الناس عليهم، صارخة فى البلاد أن هؤلاء المثقفين يطعنون فى الإسلام ويتعدون

عليه، كما فعل الشيخ خليل حسنين مع طه حسين من قبل، لكن هيهات، فقد تجاوز العقل المصرى هذه المرحلة منذ زمن طويل، ولم تعد قوة فى الوجود قادرة على أن تسكته أو تحبسه. فليس العقل المصرى إلا مصر المنعتقة من اغلالها، الواقفة على قمة تاريخها وتجاربها، تنظر فى الآفاق، وتتطلع إلى غد افضل، لها، وللبشرية كلها.

لكن هذا اليقين لا يحمينا من الشعور بالأسف، لأن بعضهم ما زال ينطح الصخور!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بدر الديب

اقتفاء نصى لـ ..

صخور السماء

لإدوار الخراط

(*) صخور السماء رواية إدوار الخراط ، تحت الطبع ـ دار الآداب ، بيروت.

تقديم:

أريد أن أقول إن **صخور السماء** Epoch making (أى علامة فارقة، صانعة لحقبة جديدة) وإنها رواية أو نص أو عمل فريد قراءة حقيقية ليس له شبيه أو مثيل، ليس له «قَبْل» اظن انه سيكون له «بَعْد»، ولكن ليس له «قَبْل».

عمل باذخ الثراء لا يمكن التخلص منه. عندما شرعت فى الكتابة عنه اخترت منهجًا طريفًا هو المنهج الذى أسميته «اقتفاء النص».

اقتفاء النص مبنىّ على إجلال كامل واحترام مطلق لكل كلمة.

ليس هناك «جدال» مع النص، اى مجادلة معه هى عبارة عن عدم فهم، عبارة عن نَفْى لما هو واقع، نفى لما هو موجود.

هذا صلب الكتابة عن هذا العمل، أى هو اقتفاء للنص: كيف يَعْمل النص، كلمة كلمة. لا يصح أن نترك كلمة او ان نُدخل كلمة. وطبعًا هذا مستحيل. لأننى فى الفصل الثالث مثلاً سأضطر إلى أن «أترك» كلمات، لكنى لا «أترك» فى الواقع، بل سأجعل الكتابة تدخل داخل إطار. لقد قال الكاتب فى مقدمة الفصل كل ما أريد أن أقول، والفصل إذن هو إثبات لما قيل.

١ ـ مارينا:

أعمال **إدوار الخراط** ترغم القارئ والناقد، على ما لها من تشويق و إ صراره على أن يتّبع منهجًا خاصًا من القراءة وفى النقد. والحق أقول أنها تتطلب أساسًا وقبل كل شىء منهجًا خاصًا من القراءة. أما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النقدَ فهى - كما قلت - من قبل مستعصية على النقد ترفضه وتأباه بل وتسخر منه. أما القراءة التى تتطلبها هذه الأعمال فقد جاءنى اليوم، وصف لها على أنه اقتفاء كاقتفاء الأثر وتتبع آثار الكلمات والمعانى وتحسس لما يقوم مع النص من أشياء وكائنات مبطنة بالمشاعر والمعانى ومجللة بأوقات الزمن الثلاثة لا تنزع أثوابها وإن كانت دائمًا عارية متجددة الثياب. فأعمال **إدوار الخراط**، رغم أنها تُصنع من الكلمات إلا أنها موجودات حية يجب الاقتراب منها بحذر وباستسلام فى الآن نفسه. فإذا كنت تقرأ وأنت محاذِر - قد تفهم وقد تتجنب كل الصعوبات أما إذا استسلمت فأنت مثلى لن تستطيع إلا أن تعاود القراءة كلما انتهيت من قطعة أو عمل أو باب فى عمل.

ولقد قرأتُ **صخور السماء** للمرة الثالثة، أما **مارينا** وهو الفصل الأول الذى أنوى أولاً أن أتحدث عنه فقد قرأته عددًا لا أذكره الآن من المرات لأننى فى الحقيقة أريد معاودة قراءته قبل أن أكتب عنه كلمة بل أن هذه الرغبة والإحساس بضرورة الإعادة للقراءة تجعلنى أتردد - ومازلت - فى الكتابة.

إننى أعتقد جازمًا أنه لا يمكننى تلخيص أعمال **إدوار** لأنها تتكون وأنت تقرأ أو تعاود القراءة، كما يتكون الجذين فى بطن أمه أو يتوالى وقع المعجزة وهى تقع أمامك دون أن تفقد جدتها وإعجازها ودون أن يمكن لها إلا أن تتكرر فى الإيمان بها أو بمعنى آخر معاودة القراءة للنص.

فهل يمكن أن أقول أو أن أعبر عن رأى أو فكرة عامة مجردة عن **صخور السماء**.

لابد مهما حرصت أن أرتكب خطأً أو أن أقع فى قصور تعبيرى أو خطأ مجازى، **صخور السماء** فى نظرى بفصولها الثمانى عشر. بل فى كل كلماتها واحدة وراء أخرى هى معجزة أدبية وعمل فارق فى تاريخنا الكتابى وهى على الرغم من صلاتها الحميمة ذات النسب والقرابة بأعماله الأخرى إلا أنها قفزة جديدة إلى هذا الأفق الذى يحاول **إدوار** دائمًا أن يتخطاه فيصنع أعمالاً متكاملة يتركها على الطريق وهو يتشوف، كما يريد دائمًا، الأفق الآخر والزمن الآخر والمعنى والقيمة التى لم يتم التعبير عنها كاملة والتى لا يمكن استقصاء التعبير عنها.

قد يكون هذا كله كلامًا لا داعى له لأن المطلوب فى الحقيقة هو اقتفاء النص ومتابعته كلمة كلمة. ولست أدرى كيف استطاع **إدوار** أن يكتب **صخور السماء** وكيف استطاع أن يصبر على مجاهدة كتابتها كلمة كلمة وسطرًا وراء سطر وبابًا وراء باب، فهل كان العمل مكتملاً قبل أن يُكتب أم أنه يكتمل بكتابته وأثناء هذه الكتابة.

فلننظر كيف يبدأ الفصل المعنون: **مارينا**.

يبدأ الفصل الأول بأن «جسده المضنى انحسرت عنه النشوات القديمة» أين نحن من هذه البداية الأولية التى كأنها تمتمة ساحر. هل علينا أن نذكر معه كل النشوات القديمة أم ننتظرها وهل التذكر أو الانتظار أمران مختلفان. هذا دائمًا سر من أسرار أسلوب **إدوار** الذى يتطلب قراءة خاصة يتحقق فيها ما يتطلبه هو فى الكتابة وما يشير بوضوح إليه حتى فى هذه الأسطر الأولى. إنه يحس وينقلنا مباشرة إلى «سمائه الداخلية»

وقد نتساءل عن السماء الداخلية ولكنها فى الحقيقة السماء المرئية أيضًا فهى داخلية مرتين وهى حسية روحية ككل تعبيرات وكلمات **إدوار الخراط**. إن الذى يرفرف فى هذه السماء الداخلية هو «طيور الفراق»، وطيور الفراق كائنات خاصة فى عالم **إدوار** دائمة الجثوم رغم أنها «على أهبة الانطلاق». وفى هذه السماء الداخلية يرى فى غبش سحابة ملتبسة «الجسم الأنثوى» وهكذا تكتمل رؤية **إدوار** الأولى التى يبدأ بها عمله الجديد ولكنها رؤية باقية جاثمة فى كل أعماله. فها هو قد مد «حالة الزمن» وبجانبه أسد مقتول، فهل قتله أو سوف يقتله، الجواب هو أنه قد قتله وسوف يقتله لأن الزمن الحاضر مستقبلىّ دائمًا لأنه دائم وهو مستقبل كما قلت من قبل مجلّلٌ بالأزمان الثلاثة دائمًا. هكذا يبدأ العمل فى هذا الفجر الساخن الذى يخايل بأنه فجر صعب المجىء يمثل صمت بدء الخليقة قبل أن تنطلق صرخات الطيور من وكناتها. فإذا كنا فى بدء الخليقة فإن الطيور، طيور الفراق والنشوة ستنطلق صرخاتها من وكناتها وكأن هذا هو الخلق الأول أو كلمة «كُن» التى ينتظرها الفنان ولا يقدر عليها إلا الخالق.

إنه يقول إنه قد «عاد إليه ذلك الصباح» فلما عاد إليه ننتقل معه من بدء الخليقة إلى المنظر الواقعى الذى سيبدأ به الفصل: بسطة السلم الحجرى وهو يرى نفسه - وهذا جزء من المنظر - طفلاً صغير الجسم جدًا يقظ الوعى وفى هذا الوعى اليقظ - وهو كذلك دائمًا - يكاد يلتصق بالبطن الفخارىّ لزيرٍ عالٍ. فإذا لاحظنا أنه عال لأنه مرفوع فإن هذا لا يكفى فقد بدأ بالمعايشة البصرية الحسية للأدوات التى هى سمة من سمات أسلوب **إدوار** الدائمة فى كل أعماله. فالزير مندّى بندى خفيف ينضح الماء والزير نفسه محبّب بثغرات دقيقة جدًا، **وإدوار** وحده هو الذى يعرف ويصف هذه الثغرات ولكن الزير بعد ذلك «نصفه منير بوهج الصبح الباكر ونصفه الآخر معتم قليلاً لكنه واضح الاستدارة والكمال». فرغم أنه معتم قليلاً إلا أنه واضح الاستدارة والكمال، وعلى القارئ أن يحس هذه الاستدارة وأن يشعر بهذا الكمال وأن يجمع هذا الأمر الحسى والعقلى فى نظرة واحدة إذا أمكنه ذلك لأنه سرعان ما يفتح ثغرة أخرى فى المنظر تبدو فيها الطفلة مارينا «والأُنس بمجرد وجودها معه». وهذا الأُنَس هو العلامة والصفة الأساسية لهذه الطفلة التى سنعرفها فى الرواية وسنتتبع حياتها وموتها ولكننا نقف أولاً عند هذا «الأنس الذى يتجاوز الحب أو الشهوة»، وسوف يعرفهما بكل «عرامتهما وجموحهما والحاح تهشهما لروحه». المهم هنا أن نعرفهما فى المستقبل وفى الحاضر لأنهما مبطنان فى الجملة الحالية يثوران بهذا الأنس الذى تشعه الطفلة فتجردهما من قسوتهما فهو يقرر لنا إن حسه بهذا الأنس «أشمل وأعمق من سورات التشوه القادمة فى مقتبل الزمان وأروع وغير موضع للسؤال أو تقلّب الهواجس». وكما نرى فإن الجملة معقدة تروح وتجىء مع الزمن وتتوغل فى الحاضر وتجسد المشهد.

ومع تجسد المشهد يزداد وقوعه قوة بوصف تفاصيل القصعة تحت الزير وحبات النوى القليلة فى قعر الزير ثم بالظهور المفاجئ للأب الذى يبدأ ظهوره بأسطورية البركة وبكلماته المُحبة.

«ياسيدى يابن ستى». ولكنه يقصد أن يجعلنا نتابع صوت النوى فى عمق الماء وانبثاق «فقاعات الهواء من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على سطح الغمر» وتزداد أوصاف المشهد التفصيلية حتى باب غرفة النوم وعالم الكبار وطرف الناموسية البيضاء على السرير الذى سيتدحرج من عليه ليقع من جانب أمه وأبيه وعايدة الصغيرة معًا.

لقد ازدحمت الشخصيات ولكنها تجتمع بيسر فى المنظر وتجعلنا نحس معه «بفرح التشوف والمغامرة، ألم يكن هذا شأنه على الدوام». نعم هذا كل المستقبل وكل الحاضر. وتبدأ الشخصيات يتضح تجسدها وهو أولاً جسد مارينا.

وتتردد بسرعة كلمات الأب الأسطورية مع صرخة الصقر الحادة التى تحمى أخميم لنا نحن القارئين ولكنه هو لا يستطيع أن ينسى المشهد ويظل مثوله ودوامه فى روحها احتفالاً متجددًا بنعمةٍ لا نكران لها. ورغم تعقد المعنى للاحتفال بالنعمة التى لا نكران لها لا يحتاج للكلام وهو لا يحتاجه إلا بعد ذلك بسنوات علينا أن ننتظرها أو نعرفها إذا كنا نعرف أعمال **إدوار**. فالمهم الآن أن البيت والسطوح كأجزاء من المشهد تظهر فى «وقدة السطوع الثابت». فقد مر الزمن مع كلمات الفصل وانتقلنا من الفجر إلى الظهيرة، وهكذا تظهر الصوامع وأبراج الغلال وأقراص العجين ورائحته الشهية بعد أن ينضج. وتظهر شخصيات أخرى مثل حِنينة وعمته ديماريس ثم شخصيات كائنات وأشياء وحيوانات أخرى مثل البشكور والعقرب المندفعة شائلة الحُمة وأخيرًا يقف عند نواة المشمش التى سيجتمع عليها مع مارينا ليصفر فيها صفيرًا يضمه إلى صوت الصقر الحارس. ويستعد لأن يسأل هل كان يحلم أم كان حقًا مع عمته وأمه ومارينا الصغيرة. ويتحرك المنظر إلى الليل حتى نرى الشهاب ودعوات العمة لأن يحفظه حافظ شعبه ويعرف منها أن عين القمر تفلق الحجر. ولكنه مع ذلك يسقط من على السلّم وهكذا يمتلئ المشهد أو المشاهد المتعاقبة بالشخصيات وبالأسطورة وبالحدث الذى يترك جرحًا ويثير التساؤلات عن الحياة القادمة وكم مرة سقط من على السلالم وأغلقت دونه البيبان لأنه فى الحقيقة كما قال: «قضيت ليل عمرى أصارع تحت السلم» ونتساءل معه هل هو التنين؟ ولكن لم يستطع الملاك أن يصرعه ولا هو استطاع أن يصرع الملاك أيضًا ولهذا يقول له كما يقول يعقوب «لا أطلقك حتى تُبْرئنى» ويأتى السؤال الوجودى الكبير «هل أنا الرجيم أم المغبوط بالنعماء؟» على الرغم من أنه لا إجابة على هذا السؤال لأنه فى الحقيقة الأمران معا أى الرجيم المغبوط. ولكن وقد عشنا المشهد وتقدمنا للشخصيات نقترب إلى الـ Coda لهذه الفقرة وكأن الموسيقى يجب أن تستريح لتشوف المستقبل كله الذى هو الإجابة على السؤال. فعلى الرغم من الأبواب الثقيلة فهو قد حلّق فى آفاق لا نهاية لاتساعها وبراحها، فقد اخترق الطابوهات وعرف مذاقات من السُكْر نادرة الحدوث وأحاطته أذرعة أخطبوط الشبق والجنون واعتصرت منه نخاع الحلم فهو قد شارف القداسة وتقلب فى حمأة الدنس وعلى الرغم من لوثات هوس النشوات المباحة والمحرمة يظل الكاتب هو القديس الرجيم المغبوط الذى سيضع لنا صخور السماء.

ولا أستطيع أن أكمل اقتفاء النص بعد هذه الوقفة قبل أن أطلب من قارئ هذه الكلمات أن يعاود وحده قراءة الصفحات الأولى قبل أن نكمل معًا القص وقبل أن نتعرف على الحكّاء العظيم الذى يُعتبر الكتاب إهداءً له.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولست أدرى إذا كان الكاتب قد توقف فى عملية الإبداع عند هذه الفقرة أم لا. ولكنه على الأقل، ونحن فى صفحة ٦ من الفصل، قد بدأ بعد هذا يجمع فى الصفحات التالية كل عناصر صخور السماء مبتدئًا بالأسطورة التى تجذب العائلة كلها بمعتقدها الدينى وأفرادها الكهنوتيين إلى بؤرة المشاهدة والمتابعة. فيحكى لنا أول حكايات الحكّاء العظيم وهى معجزة حمل المسيح التى تختلط مع القصة الفولكلورية فى ألف ليلة مع حمل السندباد للشيخ العجوز. فنسمع قصة ابن عمه سلوانس ليقيم للعائلة تاريخًا فى المعجزات المسيحية فيحمل هذا الكائن الأسطورى الذى قد يكون المسيح نفسه لأنه فى خفة الريشة أو النسمة. ومع ذلك يحمل ندبة الصليب عميقة سوداء ويسمع تلك البشارة المخيفة التى ستكون صلب **صخور السماء** القادمة عن إلعازر اغابيوس أب المحبة الذى سوف تثقل عليه أعباء الحب فلا يستطيع أن يحملها. هذا هو خلاصة كل العمل القادم دون أن يقول لنا الكاتب ذلك وهو يقدم الحكاء العظيم الذى يمتص عجينة سوداء صغيرة ويضعها تحت لسانه وهو يشرب قهوته السوداء الثقيلة. فقد انفتح العمل إذن على مساره القادم وقُدّمت العائلة كلها بتجربتها مع صخور السماء ولهذا كان من الممكن له أن يعود إلى الواقع اليومى لهذه العائلة فى شكل خطابات تقص عن أعمالها وتجارتها ومجموعة أقاربها.

بعد هذه التجربة الأسطورية التى تقص عن حمل سلوانس لسراج العالم الذى قال إن حمل نوره لا يستطاع والذى أعطى بشارة الابن لعازر القادم والذى سوف تثقل عليه أعباء الحب، بعد هذه التجربة التى تضىء مسالك العمل القادم هل يحق للقارئ أن يتوقف؟.

قد يكون ذلك متاحًا للقارئ لأنه قارئ ولكن الكاتب يحمل دفقة الإبداع ومسئولية العمل وعليه أن يواصل رغم كل كشف أو بشارة لأن دفقة الإبداع فى داخل الكاتب لا تتوقف ولكنها تستمر وتجرى مثل مجرى المياه أو الشلالات بل وحتى الأمطار التى تظل تضرب فى الصخور فتعيد تشكيلها سواء كانت صخور السماء أو صخور الأرض لأن العمل يتولد ويتشكل تحت هذه الدفقة ويستمر فى هذا التشكل الخاص الذى يحث القارىء على مواصلة الالتزام مع الكاتب وبه. وهكذا ترد علينا مجموعة من خطابات الأقارب القادمة من سنوات بعيدة ١٩١٢، ١٩٢٢ فتعلمنا بتجاريهم التجارية وبأسماء أقاربهم ولكن الذين قد يجد القارئ صعوبة فى معرفة مواقفهم القرابية حتى إن رجع للفهارس للشخصيات وكأنما الكاتب يحرص على هذه الصعوبة لإبقائهم كقوى طبيعية قادمة من الدفق الإبداعى للرواية ككل. فنحن فى الحقيقة فى هذا الجزء أمام تجميع لعناصر أو تشكيل لعناصر قادمة من العمل وهى تشكل الجو والتاريخ واللغة ومشاعر المحبة والتساند المتوافرة فى العائلة والتى تظل تربطها رغم كل المصاعب والكوارث التى قد تصيبها ورغم كل ما فى الخطابات الأولى الموجهة إلى الأخ والخال قلدس أفندى فإن الكاتب يعود إلى أمواج النيل التى تحتضن بعضها بعضًا وتذوب معًا مثل كل تلك العناصر التى تقدمها الخطابات ويقدمها هذا الجزء من العمل ولكنها مع هذا تُخفى الترصد والتحصُّن والتمنع على الاقتحام لأنها فى الحقيقة مقتحمة ولأن «الخيانة هنا كما هى فى كل مكان ماثلة وقائمة ولانعرفها»، ولن نعرفها إلا مع بقية العمل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن وضع هذه الخطابات قد يحتاج إلى نظرة أطول مع مقدمة العمل ولكنه فى هذه المرحلة من عملية الإبداع يمثل العناصر والعلاقات الإنسانية والطبيعية التى تكوِّن إطار العمل والمدخل إلى لحظات احتدامه القادمة.

وبهذا المعنى ومن النسيج نفسه المستمد من الذاكرة يقص علينا الراوى علاقته بصديق عارض يصبح صديق حياة وتكشف لنا العلاقة عن عمل من أعمال الشباب المستمدة من الفروسية الرومانتيكية حيث يتبادل الصديقان أسرار قلبيهما ومعها تمتزج دماؤهما فى طقس مألوف ولكن حكايته الدقيقة التفصيلية تربطنا بقضيتين أساسيتين من قضايا الراوى وهما رومانتيكيته من ناحية ومن ناحية أخرى اتجاهه إلى العمل السياسى وتبنى التروتسكية بالذات. فأما رومانتيكية الراوى وهى الأهم هنا فستظل معنا ومعه طوال العمل وستعلمنا الكثير عن كيفية مقاربته لعمله دون أى أيديولوجية بنيوية أو تفكيكية بل بالالتزام بالمصدر الأساسى للأدب الحديث الرومانتى الذى يقاوم الموت رغم اتجاه العصر الحديث والنقد الحديث إلى محاولة التخلص منه.

أما مسألة التروتسكية فهى مسألة أصعب على القارئ ويبدو أنها مازالت فى بطن الكاتب أو الشاعر وقد يكون أنه يعدها لعمل قادم ليكشف عن تفاصيلها وإن ألقت الكثير من الظلال على مواقفه السياسية والاجتماعية التى صاحبت العمل والحياة فى الصعيد. ولهذا يجب أن نقبل ما قاله صاحب عدد كبير من الأنوال للراوى وصديقه: «والله يا أفندية دا كلام معجول لكن كل وجت وله أدان». ويبدو أن وقت الكشف عن تروتسكية الراوى لم يأت بعد. أو أن **صخور السماء** بمعانيها وصلتها بالأرض كانت أقوى من التروتسكية وأهم منها.

وعندما نعود «إلى ذلك اليوم» بعد عودته من سوهاج وندخل مع الغروب وبعض حديث عن الراسمالية والتفسير الماركسى للتاريخ يقول لنا بوضوح: «ألم أقل أننى كنت - ولعلنى مازلت - رومانتيكيا لا برء له». وفى هذا الإطار نلمح معه قصة من قصص الثأر فى الصعيد ونتدرج من الحادثة إلى السأم والكسل العقلى الذى لم ينتزعه منه شكسبير وملخصات روايته وترجمة أشعار شيللى وكيتس ووردزيرث ولونجفلو.

ولكننا نندفع مع العمل لكى يكون الذى يرفع السأم ويعيد النشاط الإبداعى هو العِيش الشمسى ومن الظهر إلى بعد الظهر نعبر معه النيل إلى أباهور ليذهب إلى بيت ابن عمه اسطفانوس (على اسم أبيه ابن عم الراوى) ولكنه يردنا فى الحقيقة إلى أخته مارينا التى ولدت مثل أخيها فى برج الثور.

ورغم الصفحات القليلة التى عبرنا بها فإننا نعود إلى الطفلة التى عرفناها مبكرًا وقد «نضجت ونَهَد صدرها» وهكذا أصبح اللعب معها على الأرجوحة أكثر خَطَرًا من ساعات الأنس المبكرة لأنها أصبحت سيدة غرامه الصغير الذى يحفظه سرًا عن صديقه الجديد ولكن يحفر أول حرف من اسمها بالدم على معصمه مثل دم «مصطفى» الصديق.

ومن الغريب أن يتنبه هنا الكاتب إلى مسئوليته عن قارئه فيقول له «يمكنك إذا شئت أن تكف عن القراءة» وطبعًا لا يمكن للقارئ أن يكف خاصة وهو يَعِده أنه سوف يجد فى قابل الكلام متعة او على الأقل قليلاً من التأمل والتفكير.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويتفحص الكاتب نفسه وموقفه من العمل ويتعرف بعد تجارب الأنس والجسد المبكر على الأرجوحة، فينطلق فى Coda جديدة للتوقف حول تلك المعرفة الصعبة التى عرفها من كل تجربته «أن ليس للجسد ولا للموت لغة..» ويقدم الكاتب فلسفته التى صاحبت أعماله كلها من الأول وحتى **صخور السماء** وأظن أنها باقية إلى ما بعدها وهى نفى اللغة للجسد أو للموت لأنها تجارب «يقال عنها» لا أن تُقال «فاللغة هى عبور أو مرور من خبرة مباشرة حية غير قابلة للانتقال إلى وسيط آخر له قوانينه الأخرى وشروط وجوده الأخرى..».

ومن الغريب أن تتم صياغة هذه الوقفة الجديدة فى آخر الفصل الأول من **صخور السماء** لأنها تمثل تلخيصًا حاسمًا للفنان من أول لحظة حتى لحظة الكتابة الأخيرة. فهو يعترف أن ساحته هى قلب الحياة ويعترف لنا اعترافًا حاسمًا أن أزمته مع اللغة لا ينقذه منها إلا «الشعر» وفى هذا الاعتراف المعنى الحقيقى لكل لغة **إدوار الخراط** بل ولأسلوبه الإبداعى فى صناعة العمل الفنى فالشعر على أنه بالضرورة وبالتعريف لغة إلا أنه يتجاوز ويدحض اللغة «ويدخل ساحة الإيماء والإشارات الإلهية».

ولهذا لابد أن نقف وأن يقف القارئ متأملاً بدقة الكلما ت الأخيرة لهذا الفصل الأول:

«الشعر يومئ بأكثر من وسيلة للإيماء إلى ما هو وراء اللغة، بالجرْس الموسيقى، وبالصورة المجازية، وبالتراوح النغمى وببنية الحرية المحكومة وبغير ذلك - حتى ليكاد الشعر بذاته أن يكون خبرة حسية - روحية معًا، لكنه بما أنه يَنْقال يظل فى أسر أنه «يكاد» ولا يستحيل إلى تماهٍ كامل أو ذوبانٍ تام فى الخبرة ومع الخبرة، لكنه على أى حال يتخطى حدود ساحة اللغة ويكسر محدوديتها ويكاد يُكسبها ثراء الخبرة التى لا تنقل». لا أظن أن النقد سيصل إلى أوضح من هذا التوصيف لأسلوب **إدوار** الذى وقف عنده كل قارئ وأخطأ الكثير من النقاد فى وصفه لأنهم لم يدركوا بما فيه الكفاية معنى الخبرة الجسدية - الروحية معًا، ومعنى «يكاد».

ولكنه يعترف ونفرح بالاعتراف الأخير:

«أليس ذلك كله صخرة غير قابلة للكسر من صخور السماء».

وهكذا تهبط علينا لأول مرة **«صخور السماء»** داخل البناء الأسلوبى والتعبيرى الذى يُقال عن ما لا يَنْقال.

وكل ما أرجوه أن يتذكر القارئ الذى تقع فى يده هذه الصفحات أننى لا أقدم نقدًا ولا شرحًا ولكن أقدم خبرة غالية لعمل غالٍ على نفسى وعقلى لأنه يفتح بابًا وأفقًا جديدًا لعالمية الأدب المصرى الحديث.

المقطم. ٣. ٢. ظهرًا

٢٠٠٠/١/١٨

٢ - مرقص:

وليساعد الرب عباده المخلصين للاقتفاء للنص.

وتبدأ مرحلة ثانية من مراحل الاقتفاء الطويلة التى يعلم الله وحده إن كانت ستتم أو سأموت دونها. ولكنى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أبدأ بإخلاص وأراهن من غير نبوءة ولا خيال كما يقول الكاتب فى أوائل الفصل. وقبل ان ندخل إلى الفصل أود أن أراجع معنى ومنهج وفوائد الاقتفاء.

وباختصار شديد أقول إن الاقتفاء كمنهج يتابع تكوّن العمل فى كلمات النص، هو منهج يساعد بل يفضى - كما أرجو - إلى اكتشاف جوانب عديدة غير مكشوفة لأى نوع آخر من القراءة فى العمل الفنى، ومع اكتشاف هذه الجوانب الخفية يزداد وضوح خصائص الصنعة.

كما أن اقتفاء النص لا يفيد فقط فى اكتشاف ما هو قادم من العمل بل أنه يعطى ضوءًا جديدًا ومعنى أعمق لما مر من اقتفاء فى الفصل السابق وعلى الرغم من قسوة التشبيه وعدم صلاحيته تمامًا فإن منهج اقتفاء الأثر هو أشبه بالتشريح الذى يقوم به الطبيب الشرعى فيحدد وقت الجريمة وأدواتها وبعض المعلومات الأساسية عن القاتل والمقتول أو بمعنى أصح العاشق والمعشوق أو بمعنى أدق الكاتب والعمل.

وتتراص كلمات وفى داخلها كلمات الفصل فى تعاقب فريد وامتلاء بعناصر العمل وما يطلقه من معانٍ عن الحاضر والماضى والمستقبل بل وأساسًا عن الكاتب وأخيرًا عن أباهور وأخميم وقصة مرقص القديس من استشهاده حتى كنيسته المرقسية فى العباسية. ولهذا يحتاج الفصل إلى الاقتفاء فعلاً وإلى التمعن فى صخوره المتعاقبة أو أحجاره التى تدفع بالعمل دفعة جديدة. فلقد أصبحنا مع الفصل الثانى فى قلب العمل وقد يكون هذا السبب فى اعتبار مرقص أول الشخصيات الأساسية فى الفهرس الذى أعده المؤلف والذى أرجو أن يوفقنى الله إلى إعادة كتابته كى يكون مفيدًا للقارئ كما يريد الكاتب فعلاً. تقول الكلمات الموجودة حاليًا فى فهرس الشخصيات أن «مرقص» فى مقتبل العمر وأنه له عشرة أفدنة وخمسة أولاد من «فوتنة» وهو ابن «سلوانس» وأديرناه وأخو «لعازر» الشخصية الرئيسية القادمة ثم أنه أخيرًا حبيب «سالومة» التى ستدفع بالعمل إلى تجارب الفاجعة، وهى أيضًا زوجة «ميساك» صاحب الأجزخانة ولها من ميساك خمسة أولاد. وهو إذن قبل كل شىء ابن عم الراوى. وإذا كانت كل هذه الأوصاف المستمدة من الفهارس صحيحة، إلا أنها بدون شك غير كافية للتعريف بمرقص ولهذا يُكتب الفصل ويتم الاقتفاء.

ويبدأ الفصل إذن بوصول الراوى إلى بيت «مرقص» من أجل «مارينا» فى سره، ولانتظار «مرقص» الذى سيصل من أباهور، وإذ يقدم لنا الفصل فى الأسطر الأولى هذا البيت الصغير المبنى على طراز حديث بغرفته البحرية والشرقية وبدوره السفلى الذى لم يفتح والذى يعتبر «خزانة أحلام لم تنضج بعد».. وقد لا يُفهم معنى هذه الكلمة إلا فى الفصول المتأخرة من الكتاب.

ولكننا ننتقل مباشرة من نافذته البحرية التى يجىء منها من بعيد صوت حابى (النيل) الذى يحاول الكاتب مباشرة أن يربطنا به وأن يكشف عن مساوئنا نحوه لأنه «يُجنّ الغلّ العظيم» على ما فعلناه به. ولكن سوف يأتى كل ذلك فى قابل الأيام، نبوءات الأشرار لا تخيب. والذى لا يخيب والحمد لله هو مسار العمل وتحققه. أما الآن فى مطالع الفصل فهو أى الكاتب مازال يراهن على هذا الشر المغيّب من غير نبوءة ولا خيال. وإذا كان معنى الكلمة غامضًا فإنها تعنى فى الحقيقة أن النبوءة والخيال قد استحالا إلى دفقة الإبداع التى تصنع العمل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومع «حابى» بصوت مائه المترقرق، فإننا نعايش ستات البيت غير المستورات اللاتى سيحملن الماء فى الجِرَار وستات البيوت المستورات، ومن هذا الازدواج والوصف الحرفى لملابسهن وأقدامهن وما تحت ملابسهن فإننا نواجه بفواجع عمل حابى فى صورة أحداث طيور هامدة ونباتات مصوّحة ولكننا نصطدم مباشرة بأسطورة الثور الهائج والتيس المهاجم قبل الدخول إلى بوابة أخميم.

ولكن مع كل هذه المعايشة للبيت وللنهر وضفافه وبوابة أخميم نعرف بوضوح أنه سهران فى انتظار عودة «مرقص سلوانس» من أباهور، ولابد لنا أن نذكر مع اسم أبيه قصة الحكاء العظيم التى وردت فى الفصل الأول. فالأساطير تتلاحق وتصاحبنا دون أن تتبدد فى الحكى. فهو فى سهرة قد عرف أن مرقص سوف يقضى الليل عند أخته ليديا ليحضر قداس العشية فى كنيسة أباهور وينال البركة والقربان من يد زوج أخته ابونا فيليبوس. ولكنه سيقضى الليل فى أباهور لدى «سالومة اسطفانوس» زوجة «ميساك» صاحب الأجزخانة. وهو يعرف أن «سالومة» لها جاذبية لا يقدر أن يقاومها «مرقص» أخوه وشقيقه، وهذه الأخوة التى يعترف بها القاص هى دلالة روحه على ما يربطهما من موقف من المعتقد الكنسى وما يربطهما من علاقة بالنساء. فهذا أخ أو ابن عم ولكنه شقيق فى الوضع الروحى، ففى بيت «سالومة» هناك أيضًا أختها «مارينا». ومن هذه الصلة تسمعه يعترف بالمستقبل، وهذا أسلوب فريد عند إدوار إذا كان من المحكى أن يقال عن المستقبل أنه موضع اعتراف.

«وسوف يقول مارينا اسطفانوس فى بكرة الصبا، ورامة ناجى فى ذروة العمر وفى تحدره (لاحظ الحرص على ذكر التحدر الذى هو زمن الكتابة) كأننى أهواها وهى مستحيلة (ككل من أحَب حقًا) - فى كل تجلياتها، طول العمر». وها نحن نراه يعترف بالمستقبل كله وإن كنا مازلنا ننتظر ظهور مرقص. وهذا المزج دون أى تحرج بين الأزمنة هو خاصة من خصائص أسلوب إدوار الخراط بصرف النظر عن أية دلالة لذلك عن الحداثة أو ما بعدها. فعندما يبدو مرقص لأول مرة على حصانه الأشهب الفاره فكأنه يرى عنترة النبيل ويتذكر وجه الأسد «الذى كان فى أول الفجر قتيلاً تحت الصرح الشامخ العتيق». ولكن تستحيل المشاهدة إلى رؤية وتنبؤ يراه كأنه «الوحش يذرع الشارع العريض كأنه يطارد فريسة» هل هى غزالة سلمى البدوية من نجع ساقلته المجاور لأباهور أم تنبؤ بمصير الغزالة القريبة من مرقص ومن الراوى. فيقال لنا إن فى عودة أخوى لمرقص سيحمل نذيرًا وليس بشارة، أننا فى «شهر كيهك وهو أوان الظهور الإلهى فى جسد المسيح». وهذا الظهور فى كل شىء. من لمعة عين مارينا الواسعة الخضراء إلى توفز نَهَد منّة المشتهاة..» و «كل ملاذ الحواس الأخرى حتى صرخة طفل فى اللفّة. الظهور الإلهى إذن طاقة أو قوة من قوى الإبداع والرؤية التى يعرفها الكاتب ويستعملها فى مسارات عمله وفى وقفاته. وقبل أن أنتقل إلى ما وراء الوقفة الأسلوبية أحب أن أعبر عن سعادتى بأننى لا أسأم ولا أمل من الاقتفاء وكأنه يعطينى من شراب الإبداع ما يحرك النفس والشوق، فإذا كان القارئ قد تعب فهو يملك الحق فى القراءة ومعاودتها بمفرده.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما أنا فسوف أكمل محاولتى فى الاقتفاء.

لقد حركت الغارات الألمانية والإيطالية على الإسكندرية عائلة «قلدس» إلى اللواذ بالصعيد وظل الرجل يناضل كعادته من أجل لقمة العيش بين الإسكندرية نهارًا وبلدة المحمودية ليلاً عند عائلة المنشاوى الذى يعمل فى وكالتهم بعد أن كان شريكا لهم.

وتأتى خطابات الابن إلى والده مليئة بالمحبة والشوق وبرغبات الأم الصغيرة وشوقهم جميعًا إلى عودته التى لن تجىء. ويذكر له الابن زيارة الأب أو الأنبا باخوميوس الذى عمّد الراوى منذ ثمانى سنوات. وتأتى خطابات الأب لتجعل هذه المجموعة الجديدة من الخطابات أكثر حميمية وأكثر تعريفًا بأفراد العائلة الذى يراهم والأفراد الذين ينتظرونه فى أخميم. وكما تزداد الخطابات حميمية حول العائلة يزداد النص تعمقًا فى الطقس والمعتقد المسيحى. وإذا كان الوالد قلدس سيظل يعِد بالمجىء إلى أخميم دون أن يجىء فإن شهور السنة المقدسة تتوالى وخاصة شهر كاهايكا شهر اجتماع الأرواح حيث ينتظر الجميع أن يقضوا لياليه فى سهرات روحية استعدادًا لاستقبال ابن الله المتجسد وذلك بالتسابيح وتطويب والدة الإله ورحلة صوم تدوم ثلاثة وأربعين يومًا. فنحن نتعرف ونعيش المعتقد المسيحى لأول مرة فى أدبنا على أنه عامل حى فعال فى تشكيل حيوات وحركات الأفراد. ونعرف أن اسم الخراز (أو الخراط) كان تيمنًا بنقل الجيل على يد سمعان الخراز.

ويظل الكاتب مع انغماسه فى الجو المسيحى وطقوسه صادقًا مع نفسه فيعترف إنه لا يصوم مع تسليمه دون االقتناع عقلى بروعة الطقس وهكذا ينطلق فى ما هو أعمق من أية صلاة أو ألفاظ محفوظة، فيقول لنفسه ولنا: «فى ظهورك الدائم يا إلهى المنكور الكامن داخلى فى كل لحظة وطرفة عين، حياة أبدية لا حسبان فيها للزمن، فما من وجود لك إلا فى دخيلتى أليس كذلك، أليس كذلك يا إلهى».

وفى هذا التساؤل الملح سر الإبداع الذى يمارسه الكاتب وقدرته على أن يجمع تاريخ حياته وكتابته فى أسطر مليئة بأصداء أعماله السابقة، حتى أننى سألته لم وضع النص الذى ينهى هذه الفقرة ويبدأ بذكر النساء المقدسات فى حياته «مريم، مارينا، رامة الهيكل الحى الذى حل فيه ابن الله» ورغم إنه لم يُجِب عن سؤالى إلا أنه قال فى آخر النص تلك الجملة التى تشير إلى بركته وعذابه:

«مازلتِ الغراس المثمر من غير ادنى شرّ الشجرة العليقة الملتهبة التى جاء منها صوت الله لا ينتهى اشتعالها دون احتراق ودون رماد» وهذا الاشتعال دون احتراق ودون رماد هو العمل الإبداعى ونوره.

وبعد هذا التركيز لرحيق الإبداع يعاود المرء الإيمان بالأدب والفن وتتصاعد فى النفس نشوة الفرح بالعمل والقدرة على متابعة الاقتفاء الذى كاد أن يكون إدمانًا.

وقد توقفت قدرتى على الاقتفاء كما توقف النص لأنه بدا وكأن يستجمع نفسه لمسار طويل هو مسار العمل.

وأهم ما أحس إنه علىّ أن أقرره إننا هنا (ص ٢٥) لست أمام قفزة بل وقفة. وكم أود أن أتمكن من شرح الفرق بين الأمرين، كثيرون من دارسى الإبداع قالوا إن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العمل الفنى يسير فى قفزات واستخدموا الجشطلتية فى تحديد هذه القفزات أى حدودها وتركيبها. وأنا من اقتفائى للنص الربانى الذى فى يدى أعتقد أن الوقفة هى جزء من مسار العمل يجمع ماضيه ويجذب إليه خيوط المستقبل وينظر حوله إلى ما ترك من آثار وما أمامه من آثار، فالوقفة حاضرة فى العمل وداخله وليست قفزة تخرج عنه أو تمد نفسها إلى شىء آخر غير العمل نفسه. كما اننى لا أعتقد أن أى تفسير بنيوى للنقلة سوف يفيد لأنه فى الحقيقة يحيلها مرة أخرى إلى قفزة وإلى جشطلت ومن الغريب أن تفهم هنا أن البنيوية هى تطور بسيط للنظرية الجشطلتية مع تزايد لفرض التفسير من عقل الدارس وليس من العمل لأن البنية مهما كانت هى شىء مفروض على الواقع لتحيله إلى نظام تتماسك فيه العناصر حسب رؤية الناقد أو الدارس أما النظرة التفكيكية فهى من ناحية أخرى تفكيك للجشطلت ورفضه فى محاولة للتوصل إلى الموضوعية التى هى موضوعية الجزئى المجرد من القيمة. إننى لا أريد فى الحقيقة هنا أن أتوقف عند هذه المدارس النقدية والتحليلية لإن الاقتفاء فى حد ذاته خصب وطويل وله مطالب.

ولابد لى أن أعترف أنه مع توقفى على الوقفة، بعد قراءة أو اقتفاء الجزء التالى، وجدتُ أننى فى حاجة ماسة إلى مراجعة إنجيل مرقص كله وما كتب عن تأليفه ووقته وخصائصه لأننى رأيت أن فهم الوقفة يحتاج إلى ذلك.

ومع ذلك علينا أن نقرر بعد أن قرأت ما كُتب عن إنجيل مرقص فى تاريخ المسيحية (وقد رجعت فى ذلك إلى كتاب **پول چونسون**: تاريخ المسيحية الصادر عام ١٩٧٦) وله طبعات متوالية ثم قرأت ما كتب عن الإنجيل فى الموسوعة الكتابية ولكنى وجدت أن أهم ما قرأت هو الإنجيل نفسه. وجدت تفسير الوقفة فى الحقيقة متضمنًا فى إصحاحات الإنجيل وآياته منذ الأسطر الأولى.

وإذا كان مرقص واحدًا من الأربعة فإنه يعتبر أول من صاغ الإنجيل كصورة أدبية رغم أننا نعرف من ملاحظة يوردها بانياس انه قد صاحب بطرس فى رحلته قرب نهاية حياته وانه قد قدم ترجمة تصاحب خطابات بطرس بالأرامية وترجمها إلى اليونانية الشعبية. ولست أنوى أن أذكر هنا كل ما تجمع لدىّ من قراءات حول الإنجيل وقد اكتفى بما يقال عن أن الإنجيل وقد كُتب بعد وفاة بطرس كان محاولة لتنظيم وترتيب كثير من المعانى والعناصر الصعبة فى كلمات بطرس وإنه وضعها فى ترتيب تاريخى وقصصى ليجمع بين الحدث التاريخى واللاهوت ويقرن بينهما بالنبوءة.

ويخيل لى أن الوقفة التالية فى نص «**صخور السماء**» أدت الوظائف نفسها. ففى الإنجيل انعكاس للتراث الشفوى والوقفة تمثل قصة يحكيها منصور أفندى فى فناء روضة الكرمة القبطية الارثوذكسية فالوقفة تتحرك بكلمات «منصور أفندى يحكى». والقصة بشفويتها مليئة بالأسرار ولا يُنتظر من «**صخور السماء**» أن تكتب تحليلاً لاهوتيا للإنجيل أو لقصة مرقص، فهى تريد أن تضعنا أمام حياة مرقص القديس وما أحاط به من تاريخ منذ الاستشهاد حتى بناء كنيسة العباسية وفيه الكثير مما قد لا يفهمه العامة لأنه يدخل ضمن الـ epiphanies العديدة التى سجلها إنجيل مرقص وأحاطت بهذا العدد الكبير من الأمثال التى قُصد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بها الجمهور. وهكذا تشير الوقفة إلى تتابع حياة وموت ورحلة الرفات كما تشير باستمرار وتتساءل هل ما يحدث فى حوارى الناصرة أم شوارع كرموز وهذا التساؤل وحده يثبت اننا امام وقفة وليست قفزة لإننا يجب أن ندرك أن الوقفة تجعل الكاتب يرتجف، «وكان عذاب مرقص القديس فى جسدى»، فهو إذن ليس عذاب قفزة بل عذاب وقفة غنيةٍ برحيق وسيلان العمل الإبداعى نفسه.

إننى يارب ارتجف بعذاب الكاتب ووقفته الفريدة عند مرقص الذى يقول عنه «إن مرقص هو كل شىء كنت اتمنى أن اكونه». والذى كان فى الحقيقة هو العمل الفنى نفسه. وهذا الفارق الزمنى بين عام ٦٨ من ميلاد المسيح (التاريخ المفترض للاستشهاد) وبين كتابة الإنجيل فى حوالى السبعينيات، ولست أحاول أن أسجل أو أصحح التاريخ فى النص فهذا فى الحقيقة أمر لا يهم ولا يمكن مع تجربة الاقتفاء. فليس فى النص فى إطار معلوماتى خطأ تاريخى بارز ولكنه يذكرنى بقول المؤرخ الألمانى الكبير ارنست ترولتشى Troeltssh (الذى قال حوالى ١٩١٣) إن المسيحية دين تاريخى لا يقبل المناهج المتشككة فى البحث التاريخى. وإن أى تعارض أو تشكك فى التاريخ لا يجب أن يمس المعتقد. وقد يجب أن نتذكر الموقف من كتاب **إرنست رينان**. ورفضه رغم كل ما فيه من محاولات لتعقل المسيحية وتاريخها.

المهم يجب أن نتذكر هنا أن إنجيل مرقص هو إنجيل ملىء بالظهور السرى للمسيح أو كما يقول المؤرخون Secret epiphanies. وكل ما اريد أن اقوله فى هذا الجزء من الاقتفاء إنه ملىء بهذه الظهورات التى تمهد لكل حياة مرقص البطل وتلخيص لحياته وشخصيته وما يحمل من بشارة أو نذير سينتهى به الفصل عندما نصل إلى موت باخوميوس.

ويجب أن ندرك أن الوقفة تفتح الطريق لكل شخصية مرقص البطل الخفية والظاهرة بكل النبوءات المقبلة للعمل وكأن آثار الاقتفاء لا تتجه فقط إلى الماضى من أرض الإبداع بل إلى مستقبلها القادم منها أيضًا. وهكذا يحسن أن أختم هذا الجزء بنص مما وراء الوقفة:

«ومع ذلك فلم يكن بحسد ابن عمه مرقص ولا حتى يغبطه على شىء. الحسد والغبطة هنا ليس لهما موضع حقيقى لإنه قال: هو انا الآخر (وهذا سر من أسرار الوقفة يتكشف دون أن يكون كشفًا تاريخيًا بل epiphany) «كأننى فيه اتقمص ذاتًا مفقودة أو مكنونة، كأنه الظهور الأخير فى تجلٍّ مغاير تمامًا ومتمثل معا لمرقص البشير كاروز الديار المصرية، حامل جرة الماء الذى استكان له أسد الفراعين القدامى».

بعد الوقفة إذن إطلاق لكل التاريخ والحديث الشفوى والتبصر الشخصى بأزمة وعذاب الكاتب ومسيرته الفنية.

وعلى الرغم أننى أتوقف هنا عن الاقتفاء، فقد اكتمل الفصل بالنسبة لى حتى بالنذير الأخير «أبونا باخوميوس مات» ولكن الوقفة تحتاج إلى التمتع بقراءتها تفصيليًا فى ضوء الإنجيل والتاريخ وتاريخ العائلة الخرازية والمعتقد المسيحى.

ولكنى اريد أن أتوقف عند حمد وشكر الكاتب على أنه جعلنى أعاود قراءة إنجيل مرقص كما أعاود قراءة ما قبل الوقفة وما بعدها وأنا أحس بعد هذه المعاودة المكررة أن نهاية الفصل مع الوقفة وما بعدها تمثل ضفيرة ذهبية ووسامًا أحب أن أضعه على صدر الكاتب وأن أشكره عليهما.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الغفار مكاوى

يا إخوتى ..

قصائد من أنجارتى(*)

(*) عن كتاب بنفس العنوان مايزال قيْد النشر بسلسلة آفاق الترجمة التى تصدر عن هيئة قصور الثقافة الجماهيرية.

تقديم :

هذه قصائد مختارة من **جوسيبى أنجارتى** الشاعر السكندرى الإيطالى الأصل (ولد بالإسكندرية فى ١٨٨٨/٢/١٠ ومات فى ميلانو فى ١٩٧٠/٦/١) الذى يعدُّ رائد التجديد فى الشعر الإيطالى الحديث فى القرن العشرين، ومؤسس اتجاه أو مدرسة كاملة - مع زميليه **مونتاله** و**بونتمبيللى** وغيرهما - سمِّيت خطأ أو صوابا بمدرسة الغموض والإبهام والإلغاز (الهرميتزم) فى شعر الحداثة الأوروبى والإيطالى، وإن كان القارئ سيكتشف بنفسه أن هذا الاتهام ظالم، وأن الغموض أو الإلغاز نابع من عمق التجربة الشعرية ووحدتها، ومن طبيعة الشعر وجوهره الصافى المتعالى ولغته المفارقة، ومن معاناة هذا الشاعر فى حياته وخبراته الأليمة مع الحرب والحرمان والاضطهاد والصمت، مما جعله يضع أعماله الشعرية والنثرية كلها تحت عنوان واحد هو «حياة إنسان».....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعلى الرغم من قلّة المراجع وبخلها الشديد فى الكلام عن تفصيلات حياته وشبابه الباكر فى الإسكندرية - التى لم يغادرها إلى روما ثم إلى باريس لاستكمال دراسته إلا فى الثانية والعشرين من عمره - فقد هدتنى الصدفة الطيبة إلى كتابين بالإيطالية عثرت عليهما - فى مكتبة المعهد الثقافى الإيطالى بالزمالك - واستطعت أن ألتقط منهما هذه المعلومات الشحيحة عن حياته الأولى بالإسكندرية..

هاجر أبوه وأمه - اللذان ينحدران من سلالة عريقة من الفلاحين فى منطقة توسكانيا - إلى الإسكندرية فى سنة ١٨٨٨، وعمل أبوه فى أشغال الحفر والبناء فى قناة السويس فترة قصيرة قبل أن يختطفه الموت بعد سنة واحدة من وصوله للثغر الحبيب، ففتحت أمه «فرناً» فى

أطراف الإسكندرية على حدود الصحراء وتولت بنفسها إدارته.

بدأ **انجارتى** دراسته سنة ١٨٩٧ فى معهد «دون بوسكو» الذى مايزال موجوداً بالإسكندرية، كما سبق أن التحق به «**مارينيتى**» (١٨٦٦-١٩٤٤) زعيم المستقبليين الذى ولد كذلك فى عروس البحر الأبيض ولؤلؤته الساطعة!... وواصل **إنجارتى** دراسته فى مدرسة «چاكو» السويسرية التى كانت ارقى المدارس الثانوية فى ذلك الحين. وفى هذه المدرسة حدثه بعض أساتذته المستنيرون لأول مرة عن الأدباء الجدد فى فرنسا، فأخذ يتابع المجلة الثقافية الشهيرة «المركير دى فرانس»، ويقبل على قراءة أقرب الشعراء والكتاب والمفكرين إلى قلبه فى تلك السنّ المبكرة، مثل **بودلير ومالارميه وليوپاردي** - المعروف فى أغانيه الشهيرة بتشاؤمه الشديد! - كما يرتبط بصداقة حميمة مع زميله المصرى **محمد شعيب** الذى رثاه فى قصيدة مؤثرة تروى ظروف حياته وضياعه وانتحاره بعد ذلك فى باريس..

وفى سنة ١٩٠٨ بدأ فى التردد على «المعسكر الأحمر» - وهو فرع التجمع الدولى للفوضويين فى الإسكندرية، وكان يديره وينظمه صديقه الأكبر منه سناً والأشد منه عنفاً وحماساً وهو **إنريكو بيا**.. كما بدأ فى تحرير بعض المقالات السياسية والأدبية ونشرها فى الصحف المحلية مع بعض الأقاصيص القصيرة التى ترجمها عن **إدجار ألن بو**، دون أن يكتب أو ينشر حتى ذلك الحين بيتاً واحداً من الشعر... وفى هذه الفترة أيضا تعرف على عدد من أدباء الجاليات الأجنبية فى الإسكندرية، ومن أهمهم الشاعر اليونانى الأشهر **قنسطنطين كفافيس** وجماعته(*)..

ويغادر **أنجارتى** الإسكندرية إلى باريس عن طريق إيطاليا وفى نيّته أن يدرس الحقوق استجابة لإلحاح أمه عليه، ولكنه لا يلبث أن يغرق فى دوامة الأدب والفن حتى تكاد أن تجرفه تياراتهما الفوضوية والمستقبلية والدادية.. وفى باريس تعرف إلى عدد من كبار الشعراء - من أهمهم **شارل بيجى وسان - جون - بيرس وماكس جاكوب وجيوم أبو للينير** الذى أصبح من أعزّ أصدقائه - إلى جانب عدد من الفنانين والمصورين على رأسهم **بيكاسو ومودليانى**، وغير هؤلاء وأولئك من الأدباء والكتاب والفنانين الإيطاليين «المستقبليين» الذين أسسوا مجلتهم «لا تشيربا» التى أخذ ينشر فيها أولى قصائده، فى الوقت الذى راح فيه يتردد على محاضرات «**برجسون**» فى الكوليج دى فرانس، ويشارك فى النشاط الفنى الهائل بعد أن ودّع للأبد دراسة الحقوق - كما ودّعها بعده كاتبنا الرائد الأصيل **توفيق الحكيم** رحمه الله وأرضاه...

ويرجع **أنجارتى** فى سنة ١٩١٤ إلى إيطاليا. ويستدعى للتجنيد ويرسل للجبهة النمسوية ثم إلى الجبهة الفرنسية حيث يكتب أولى قصائده من الخندق، وهى قصيدة «الميناء المدفون» (فى ديسمبر ١٩١٥)، التى ستكون

(*) وقد لقى هذا الشاعر العظيم فى حياتنا الأدبية والثقافية ما يستحقه من الحفاوة والاهتمام والترحيب، فقدم أعماله الكاملة الصديق العزيز الدكتور نعيم عطية عن اليونانية الحديثة، كما أعدّ طبعة جديدة شاملة لشذرات مجهولة من اشعاره التى لم يسبق نشرها الصديق الكريم الشاعر رفعت سلاّم، أما شاعرنا هذا السكندرى أيضا فلم يبلغ إلى علمي أن احداً قد اهتم به من قبل...

عنوان مجموعته الأولى التى ينشرها بفضل أصدقائه فى ثمانين نسخة تخصص للهدايا...

وتنتهى الحرب العالمية الأولى ويعقد مؤتمر السلام سنة ١٩١٩ فى باريس، وتمضى الحياة الشاقة بشاعرنا فيشتغل بالصحافة، ويصدر أول وأهم دواوينه وهو «فرحة السفن الغريقة»، ويكتب أولى مقالاته الهامة عن الشاعر «**بترارکا**»، ويعقد أواصر صداقة حميمة مع زعيم السيريالية **أندريه بريتون**، ويشيِّع جنازة صديقيه الشاعر **أبو للينير** والرسام البائس **موديليانى**، ثم يتزوج من الفرنسية جان دو بوا معلمة اللغة الفرنسية وينتقل معها إلى روما حيث تكلفة وزارة الخارجية الايطالية بتحرير نشرة يومية باللغة الفرنسية يستمر فى الإشراف عليها عشر سنوات كاملة....

وتتقلب الحياة **بانجارتى** بين الكَدْح وراء لقمة العيش، والكتابة فى الصحف والمجلات، وإصدار دواوينه الأولى - كالميناء المدفون وفرحة السفن الغريقة وعاطفة الزمن، والتحول إلى الكاثوليكية بعد أعوام من التيه فى سراديب العدمية والفوضوية والسريالية، والاستمرار فى ترجماته الشعرية المبدعة - لسوناتات **شيكسبير**، وأشعار **مالارميه** وسان - **جون - بيرس** و**وليم بليك** و**إزينين** وغيرهم، وذلك قبل أن يسافر إلى البرازيل سنة ١٩٣٦ لشَغْل كرسى الأدب الإيطالى بجامعة سان - باولو لمدة ست سنوات يموت فى أثنائها ابنه الحبيب أنطونيو من انفجار الزائدة الدودية، ويرثيه بعد عودته إلى إيطاليا فى سنة ١٩٤٢ بقصيدة من أرق وأعذب شعره - وهى قصيدة يوماً بيوم التى ستجدها فى هذه المجموعة - وذلك بعد أن امتنع عليه الشعر وتوقف إلهامه طوال السنوات الست التى قضاها فى الغربة الغريبة..

وتقبل عليه الحياة بعض الإقبال فتمدُّ إليه يدها بجوائز أدبية متتالية، وتبتسم له قليلا بتعيينه - منذ سنة ١٩٤٢ - عضوا بالأكاديمية وأستاذاً بجامعة روما. وتبدأ فى نشر أعماله الكاملة لدى الناشر الشهير **موندا دورى** تحت العنوان الدال الذى سبقت الإشارة إليه - وهو «حياة إنسان».. كما يتوالى اضطهاده والتآمر عليه بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ومنذ سنة ١٩٤٧ حتى يتجلى وجه الحقيقة ويبرأ من التهم الزائفة التى وجهت إليه من صغار النفوس، ثم تنهمر عليه الجوائز من جديد، وتمنحه مدينة لوكا - التى تنحدر منها أسرته - لقب مواطن شرف، وتخصص مجلة «الأدب» أحد أعدادها لتكريمه، ويكمل (فى سنة ١٩٥٨) السبعين من عمره ويفجع فى الوقت نفسه بوفاة رفيقة حياته الصابرة الحنون..

وراحت مجموعاته الشعرية تتوالى فى الصدور واحدة بعد الأخرى - ومن أهمها الأرض الموعودة فى سنة ١٩٥٠ ومفكرة العجوز فى سنة ١٩٦٠ - فضلا عن مقالاته ومذكرات رحلاته - مثل فقير فى المدينة والصحراء وما بعدها ومبررات شعرى - . وينتخب رئيسا للجمعية الأوروبية للكتاب، ويدعى لإلقاء المحاضرات فى جامعة كولومبيا بالولايات الأمريكية المتحدة وتكرمه الدولة - فى سنة ١٩٦٨ - بمناسبة بلوغه الثمانين من عمره مع الشاعرين **مونتاله** و**كواز يمودو**، وتتكرر رحلاته وأسفاره حول العالم وكأنما يحاول الهرب من هاتف الموت الذى أخذ صوته وشبحه يطاردانه، ويكتب أخر قصائده - المتحجر والمخملىّ - فى الليلة التى اختتمت سنة ١٩٦٩ وافتتح فجرها سنة موته الذى باغته - بعد مرض مفاجئ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى نيـويورك ـ فى الليلة الفـاصلة بين الأول والثـانى من شـهر يونيو سنة ١٩٧٠ فى ميلانو. وتقام جنارته فى روما ويصلى عليه فى كنيسة سان لورنزو فى الرابع من الشـهر دون أن يكلف أحـد من المسـئـولين فى السلطة خـاطره بتـوديعـه أو حـتى بكلمـة واحـدة عنه. إليك هذه البـاقـة من أشـعـار السكندرى الذى طال تجـاهلنا وإهمـالنا له، لـعلك تشاركنى حبه وفهمه وإنصافه والتعاطف مع شعره وقدره الحزين.

صباح [١]

أتجلى

باللامحدود

(سانتا ماريا لا لونجا فى يوم ٢٦ يناير سنة ١٩١٧)

(عن ديوانه الفرح ١٩١٤-١٩١٩)

○

أبدى

بين زهرة مقطوفة وأخرى مهداة

(يكون) العدم الذى لا سبيل للتعبير عنه.

(الفرح)

○

نَزْع [٢]

أن تموت كالقبرات العطاش

(على صدر) السراب [٣]

أو (تموت) كالسمَّان

بعد عبوره البحر

على أول غصن

لأنه لم يعد يشعر

بالرغبة فى الطيران

ولكن لا تَحْنَى على (الشكوى و) النحيب

مثل البرقش الأعشى [٤].

(الفرح)

○

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذكرى أفريقيا

الشمس تقهر المدينة

الرؤية تغدو متعذرة

حتى القبور نفسها لا تصمد طويلا

(الفرح)

○

ليلة من ليالى شهر مايو

السماء تتوج

رؤوس المآذن

بباقات النور

(الفرح)

○

ظلام ناصع

حتى القبور احتفت أيضا

فضاء أسود لا متناهى

هبط من هذه الشرفة

على المقبرة

يخيل لى

أننى ألتقى مرة أخرى

بصديقى العربى

الذى انتحر ليلة الأمس

يطلع النهار من جديد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترجع القبور

مصقولة السطوح فى الخضرة المعتمة

للظلمات الأخيرة

فى الخضرة العكرة

لأول ضوء

(الفرح)

○

فى ذكراه

كان اسمه

محمد شعيب

سليل

أمراء البدو الرحّل

أقدم على الانتحار

لأنه لم يعد له

وطن

أحب فرنسا

وغيَّر أسمه

أصبح يدعى مارسيل

لكنه لم يصبح فرنسيا

ولم يعد يعرف

كيف يعيش

فى خيمة أهله

حيث ينصتون

لتلاوة القرآن

وهم يحتسون القهوة

ولا عاد يدرى

كيف يردد

أغنية وحشته

عشت معه

ومع صاحبة الفندق

الذى كنا نسكنه

فى باريس

(ويحمل) رقم (٥) شارع دى كارم

الشاحب الضيق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المنحدر على جانب التل

يرقد الآن

فى جبانة إيفرى

(وهى) الضاحية التى تبدو دائما

كأنها فى صباح اليوم

الذى يَنْفَضُّ فيه السوق السنوى

وربما كنت أنا وحدى

الذى مايزال يعرف

أنه كان حيا

(عن الفرح - لوكفيتزا فى ٣٠ سبتمبر ١٩١٦)

○

حنين

عندما

يوشك الليل أن يمضى

قبل الربيع بقليل

ويندر أن يمرَّ أحد

يتجمع فوق باريس

لون غامض

من البكاء

على جانب جِسْر

أتأمل

فى الصمت غير المحدود

لفتاة نحيلة

تمتزج أمراضنا

ونبقى

كأننا حُمِلْنا بعيدا.

(الفرح)

○

مساء

عند أقدام ممرات المساء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يجرى ماء ناصع

بلون الزيتون،

ويبلغ النار القصيرة بغير ذاكرة

فى الدخـان أسـمع الآن أصـوات الجنادب

والضفادع،

حيث يرتعش العشب

رعشة رقيقة.

الميناء المدفون

هنالك يصل الشاعر

ثم يتوجه للنور ومعه أغانيه

وينثرها (حوله)

من هذا الشعر

يبقي لي ذلك العدم

الذي لاينفد سره

(الفرح) ماريانو في يوم ٢٩ يونيو ١٩١٦

حراسة ليلية

ليلة بطولها

ملقىً بجانب

رفيق مذبوح

بفمه العابس

المستدير ناحية البدر

بالدم المحتقن فى يديه

الذى تغلغل فى صمتى

كتبت رسائل

مفعمة بالحب

أبدا لم أكن

أشد تعلقا

بالحياة

(الفرح ـ تشيما كوانزو فى ٢٣ ديسمبر ١٩١٥)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مرحلة شرقيَّة

من خلال ابتسامة ناعمة

نشعر أنا فى قبضة زوبعة

من نسل الشهوة

الشمس تحصدنا

نغمض أعيننا

لنرى وعودا لا نهاية لها

وهى تسبح فى بحيرة

ثم نثوب لأنفسنا ونختم الأرض

بهذا الجسد

الذى ثقلت وطأته الآن علينا

(الفرح)

غروب

احمرار السماء

يوقظ واحات

لراعى الحب

(الفرح - حوالى ٢٠ مايو ١٩١٦)

هذا المساء

حاجز(٥) من الريح

ليسند اكتئابى

فى هذا المساء

(الفرح - حوالى ٢٢ مايو ١٩١٦)

مرحلة

سِر سِر

وجدت من جديد

نَبْعَ الحب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى عين ليلة

من ألف ليلة وليلة

رقدت

فى الحدائق المهجورة

رست هذه الليلة

كحمامة

فى هواء

الشهر العاجز

قطفت لها

برتقالا وياسمين

(الفرح - ماريانو فى يوم ٢٥ يونيو ١٩١٦)

○

لعنة

حبيساً بين أشياء فانية

(حتى السماء ذات النجوم سوف تفنى)

لم أشتق بنَهَم للّه؟

(الفرح - ماريانو فى يوم ٢٩ يونيو ١٩١٦)

○

إخوتى

من أى كتيبة أنتم

يا إخوتى؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكلمة المرتجفة

فى الليل

ورقة الشجر التى لم تكد تولد

فى الهواء المثير

تمردّ غير مقصور

للرجل الواعى

بهشاشته (وضعفه)

إخوتى

(الفرح - ماريانو فى ١٥ يوليو ١٩١٦)

○

الأنهار

استند إلى هذه الشجرة المشوهة[٦]

المهجورة فى هذه الحفرة[٧]

التى تشى بوحشة سيرك مقفر

قبل العرض أو بعده

وأتأمل السحب

وهى تعبر فى هدوء

على (صفحة) القمر

صباح اليوم تمددت

فى وعاء مملوء بالماء

ورقدت هناك

كأنى مومياء

«الايزونسو» الجارى[٨]

جعلنى مصقولا

كأحد أحجاره

رفعت إلى أعلى

عظامى الأربعة

وأخذت أمشى

كالبهلوان

على الماء

أقعيت بجوار ثيابى

التى لوثتها الحرب

ومثل بدوى

تقوست

واستقبلت الشمس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا هو «الايزونسو»

وهنا، أفضل من أى مكان آخر،

عرفت نفسى

خيطا طيِّعاً

فى (نسيج) الكون

كم أتعذب

حين أجدنى

غير منسجم مع نفسى

لكن هذه الأيدى الخفية

التى تجبلنى

تغدق علىَّ

السعادة النادرة

هكذا رجعت للتنقل

مرة أخرى

بين عصور حياتى

هذه هى أنهارى

هذا هو «السيركيو»

الذى استقى منه

ربما لألفى عام

أهلى فى الريف

وأبى وأمى

هذا هو النيل

الذى رآنى

أولد وأنمو

وأحترق بما لا يستوعبه وعيى

فى السهول الشاسعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا هو «السين»

وبدواماته

امتزجتُ من جديد

وعرفتُ نفسى

هذه هى أنهارى

محسوبة فى «الايزونسو»

هذا هو حنينى

الذى يتجلى لى

فى كل واحد منها

بعدما هبط الليل

وبدت لى حياتى

أشبه بتسويج زهرة

من الظلمات المعتمة

(الفرح - كوتيتشى فى السادس عشر من شهر اغسطس سنة ١٩١٦)

○

حـــج

فى مكمن

داخل هذه الأحشاء

من الأطلال

رحت أجرجر هيكلى العظمى

ساعات وساعات

غائصا فى الوحل

مثل كعب حذاء

أو نبتة شوكية بيضاء

أنجار تى

أيها الصابر

يكفيك وهم واحد

ليست فيك الشجاعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كشاف

(يسطع ضوؤه) هناك

ويصنع بحرا

فى الضباب

(الفرح - فاللونشيللو ديلالبرو إيزولاتو فى السادس عشر من شهر اغسطس ١٩١٦)

○

عالم

من البحر

صَنَعْتُ لى

نعشا من النضارة

(الفرح - ديفيتاكى فى ٢٤ اغسطس ١٩١٦)

○

فرحة الغارقين(٩)

وفجأة

تستأنف السفر

كدبٌ بحرى ناج

بعد غرق السفينة

(الفرح - حوالى ١٤ فبراير سنة ١٩١٧)

○

وحدة

لكن صرخاتى

تدوى كالصواعق

خلال الجَرَسِ الضعيف

للسماء

وتضيع

خائفة

(الفرح - سانتا ماريا لا لونجا فى ٢٦ يناير ١٩١٧)

○

متعة

أشعر بدبيب الحمى

من هذا الفيض

من النور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أقطف

هذا النهار

كأنه فاكهة حلوة

تزداد حلاوة

سأشعر الليلة

بعضَّة الندم

مثل نباح

ضائع فى الصحراء

(الفرح - حوالى ١٨ فبراير ١٩١٧)

○

ليلة أخرى

فى هذى الظلمة

بيدىَّ الباردتين

كأنهما الثلج

سأميِّز وجهى

أرانى

مهجورا فى اللا متناهى

(الفرح - فاللونة فى ٢٠ ابريل ١٩١٧)

○

شريد

ما من بقعة

على الأرض

يمكننى أن أحس فيها

بأننى فى بيتى

فى كل

مناخ جديد

ألقى نفسى فيه

أحس أننى معذب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لأننى اعتدت على هذا

من قبل

ودائما ما أنفصل عنه

غريبا

ولادتى

كانت مجرد عودة

من عصور

استنفدت منها الحياة

(ليتنى) أتذوق

لحظة وحيدة

من الحياة الأولية

أبحث

عن بلد برىء

(الفرح - كامبو دى مابىّ فى شهر مايو ١٩١٨)

○

جنود

هكذا

كما فى الخريف

على الأشجار

ورقة وورقة

(الفرح - بوسكو دى كورتون، يوليو ١٩١٨)

○

لوكا

فى بيتنا، فى مصر، بعد وجبة العشاء،

وبعد تلاوة الصلاة،

حدثتنا أمى عن هذه الأماكن

التى سحرت بها طفولتى سحرا شديدا

فى المدينة حركة مرور ورعة ومتزمتة.

داخل هذه الأسوار لا يقيم أحد إلا إقامة

عابرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهدف الوحيد هنا هو الرحيل.

جلست فى الظل أمام باب النزل مع أناس

راحوا يحكون لى عن كاليفورنيا وكأنهم

يحكون عن أملاكهم.

انتابنى الفزع عندما اكتشفت نفسى فى

ملامح

هؤلاء الناس.

والآن أحس أن دم موتاى يجرى حارا فى

عروقى،

أنا أيضا أخذت معولا(١٠)

بين أفخاذ الأرض التى يتصاعد منها

الدخان يغالبنى الضحك.

وداعا أيتها الرغبات، أيتها الأشواق.

أعرف عن الماضى وعن المستقبل كل ما

يسع

الإنسان أن يعرفه.

مع ذلك أعرف مصيرى وأصلى.

لم يتبق لى شىء أدنسه، لم يبق شىء

أحلم به.

لقد ذقت كل شىء، وتعذبت.

لم يتبق لى إلا أن أدرب نفسى على الموت.

لهذا سأتوفر فى هدوء على تربية نسلى.

كلما كانت تدفعنى شهية شريرة إلى

أحضان الحب الفانية،

كنت أمتدح الحياة

أما الآن وقد أصبحت، أنا أيضا،

أعتبر أن الحب ضمان لبقاء النوع، فإننى

أرى الموت

أمام عينى.

(عن ديوانه: عاطفة الزمن ١٩١٩-١٩٣٥)

○

صدق

تجرى، تجرى السفينة وحدها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى هدوء المساء.

يلوح بصيص من النور

من بعيد، من البيوت.

على حواف الليل القصّية

ينفث البحر الدخان من أعماقه.

تبقى وحيدة، صادقة مع نفسها،

حصاة، تضيع نفسها....

تجدد نفسها..

(عاطفة الزمن ـ ١٩٢٥)

○

أحمر وسماوى الزرقة

انتظرت أن تنهضى،

يا ألوان الحب،

وها أنت تكشفين عن طفولة سماوية

تقدم أجمل وردة خطرت فى الحلم.

(عاطفة الزمن ـ ١٩٢٨)

○

أغنية

من جديد أرى فمك البطىء

(بالليل يتقدم البحر ليلقاه)

وأرى فرس فخذيك

يسقط متهالكا

بين ذراعىَّ اللتين كانتا تغنيان،

وأرى نوما يعيد إليك

نضارة جديدة وموتا جديدا.

والوحدة الشريرة

التى يكتشفها فى نفسه كل من يحب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كأنها الآن قبر لا متناه

يفصلنى إلى الأبد عنك.

حبيبتى،

بعيدة أنت كما فى مرآة...

(عاطفة الزمن - ١٩٣٢)

○

أغنية بدوية

امرأة تنهض واقفة وتغنى

تتبعها، تسحرها الريح

تمددها فوق الأرض

إلى أن ينفذ فيها الحلم الحى.

عاريةٌ هذى الأرض

رحمٌ هذى المرأة

هوجاءٌ هذى الريح

وهذا الحلم هو الموت.

(عاطفة الزمن - ١٩٣٢)

○

أضعتُ كل شىء

أضعتُ كل ما (كسبته) من الطفولة

ولن يمكننى أبدا

أن أضيع نفسى فى صرخة.

الطفولة دفنتها

فى أعماق الليالى

وهى تفصلنى الآن،

كسيف - لا يرى -

عن كل شىء.

مازلت أتذكر حالى

عندما هللّت فرحا بحبى لك،

وها أنذا ضائع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى لا نهائية الليالى.

يأس يزداد بلا توقف،

لم تعد الحياة عندى،

وهى حبيسة فى عمق لهاتى،

غير صرخة من الصرخات.

(عن ديوانه الألم ١٩٣٧-١٩٤٦)

○

ملالة (١١)

سكون، عندما ارتفع بأكمله

الجسد المرّ(١٢) الذى أتجه نحوه

اليد التى مدّتها إلىّ كانت مشعة

كلما تقدمت إليها ابتعدت.

ها أنذا ضائع فى هذا السعى العقيم.

عندما تموّج الصباح تمددت

وضحكت، وسرقت شيئا من عينى

صبية الجنون، أيتها الملالة.

ما أقل ما كنت نشوانة وحلوة.

لم لم تتبعك الذاكرة؟

أتكون هديتك سحابة؟

هى همسة، تزحم الأغصان

بالأغنيات البعيدة.

ذكرى، صورة عابرة،

ضحكة اكتئاب،

ظلال دم.

كمثل نبع خجول فى ظل

قديم لأشجار زيتون،

تعودين لتهدهدينى..

فى صباح لم يزل سرا،

ربما مازلت أشتاق لشفتيك..

ليتنى لا أعرفهما بعد الآن.

(الألم)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

○

يوما بيوم

١ -

ما من أحد، يا أمى، تعذب كل هذا العذاب...

وانطفأ وجهه،

لكن بعينيه اللتين بقيت فيهما بقية حياة

تحول عن الوسادة متجها إلى النافذة،

وملأت العصافير الحجرة

التى كان الأب قد نثر فيها فتات الطعام

ليشتت ذهن صغيره...

٢ -

الآن لن يمكننى إلا فى الحلم

تقبيل اليدين الحبيبتين...

وها أنذا أشقى، أعمل،

لم يكد يتغير شىء فىَّ،

وأخاف، أدخن..

كيف سيمكننى أن أواجه كل هذا الليل؟...

٣ -

سوف تصيبنى الأيام بما لا أدرى

من ألوان الرعب الأخرى،

لكنى كنت أحس وجودك بجوارى،

كان من الممكن أن تواسينى...

٤ -

أبدا، لن تعرفوا أبدا،

كم يغمرنى الظل بنوره المشرق،

الظل الخجول الذى يضع نفسه بجانبى

عندما أتخلَّى عن كل أمل...

٥ -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أى صوت آخر هو صدى يتلاشى،

حين يناديني هذا الصوت

من فوق القمم الخالدة. . .

٦-

فى السماء أفتس عن وجهك السعيد،

ولن ترى عيناى فى داخلى شيئا آخر

عندما يشاء اللّه أن يغلقهما. . .

٧ -

وأنا أحـــبك، أحـــبك، وهـو عـــذاب

متواصل. . .

٨ -

الأرض المتوحشة، البحر الهائل

يفصلنى عن موضع القبر

الذى بدأ يتحللً فيه

الجسد المعذب. . .

لا أهمية لهذا. . . فمازلت أميِّز دائما

صوت هذه الروح

الذى عجزت عن الدفاع عنه هنا. . .

أنه يعزلنى، بينما يزداد حفاوة وودا

ومن لحظة لأخرى

فى سرّه البسيط. . .

٩ -

توجهت مرة أخرى لـلتلال، لأشـجـار الصنوبر الحبيبة

ونغم الوطن الذى يردده إيقاع الهواء

ولن أسمعه أبدا معك

يمزقنى مع كل نفس. . .

١٠-

الغصن المحبط تحته حدً البلطة،

لا يكاد يشكو أثناء سقوطه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا ولا ورقة الشجر عندما يلمسها النسيم. . .

لكن إلهة الغضب هـى التى ضربت الكيان الرقيق

والحنان الدافق لذلك الصوت يأكلنى. . .

- ١١ -

لم يعد الصيف يثير فىَّ الحماس

ولا الربيع يلهمنى بشىء،

يمكنك أن تهبط علينا، أيها الخريف،

ومعك أمجادك الحمقاء:

فمن أجل رغبة منهوبة ينشر الشتاء

أشد فصول السنة رحمة. . .

(الألم - ١٩٤٢)

○

ملاك الفقير

الآن حيث يداهم العقول المظلمة

تعاطف فظ مع الدم والأرض

الآن يثقل علينا مع كل نبضة قلب

صمت كل هذا العدد من الموتى المظلومين،

الآن فليستيقظ ملاك الفقير،

رقة الروح التى لاتزال باقية على قيد الحياة. .

بالإيماءة التى لا تمحى على مرِّ الأزمان،

فليهبط على رأس شعبه العجوز

وسط الظلال. . .

(الألم)

○

كفوا عن الصراخ

كفّوا عن قتل الموتى

لا تصرخوا بعد الآن، لا تصرخوا

إن كنتم مازلتم تريدون

أن تسمعوهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن كنتم ترجون

ألا تهلكوا.

إن همسهم لا يحسّ

ما عادوا يثيرون ضجيجا

إلاكنموٍّ العشب

الذى يسعده ألا يمشى عليه إنسان.

(الألم)

○

للأبد

سأظل أحلم دون أن ينفد صبرى أبدا

سأقبل على العمل

الذى لن ينتهى على الإطلاق،

وشيئاً فشيئاً، قَرْبَ النهاية،

تمتد الأذرع للأذرع،

تنفتح الأيدى المُعِينَةْ من جديد(١٣)

وتبدو العيون فى كهوفها(١٤)

وقد رُدَّتْ لها الحياة

وأخَذَتْ تسخو بالنور،

وأنت التى ستبدين فجأة

سليمة لم تمسَّ،

ستنهضين،

ويصبح صوتك مرة أخرى

هو دليلى،

وأعود أراك إلى الأبد.

(روما ـ ٢٤ مايو ١٩٥٩)

○

حركة ختامية

لم يعد يهدر، لم يعد يهمس البحر،

البحر.

بغير الأحلام، يكون البحر حقلا بلا لون،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البحر.

للدخان الحزين يتخلّى البحر الآن عن فراشه،

البحر.

حتى البحر يثير الشفقة،

البحر.

هو أيضا مات، أنظر، البحر،

سحب غافلة تحرك البحر،

البحر.

البحر.

(عن ديوانه: الأرض الموعودة ١٩٣٥-١٩٥٣)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

(١) طالت حيوتى أمام هذه القصيدة الفريدة التى تتألف من كلمتين اثنتين M'illumino d'immenso.. فكرت أن أؤديها مرة على هذا النحو: يغمرنى إشراق اللامحدود، ومرة أخرى على هذه الصورة: أستضىء باللامحدود، وثالثة ورابعة حاولت فيها الإبقاء على كلمة النور أو مشتقاتها ومرادفاتها للتعبير عن مضمون الفعل الأصلى M'illumino ودلالته الواضحة على مذاهب الإشراق والتفرقة الأساسية بين النور الطبيعى والنور فوق الطبيعى أو الإلهى الذى يتجلى للشاعر والمتصوف والملهم فيدرك الحقائق الأبدية.. وغنى عن الذكر أن الإشراق له تاريخ طويل وتراث عريق يدور حول ميتافيزيقا النور وصوفيته، وذلك منذ الزرادشتية ثم الأفلاطونية المحدثة والكتابات الغنوصية والهرمسية فى القرون الأولى للمسيحية، ومن القديس أوغسطين وبونافنتورا والمتصوفة المسيحيين فى العصر الوسيط، حتى جوته وهردرو والشاعر رامبو صاحب الإشراقات المشهورة، ومن الفارابى وابن سينا والغزالى إلى سائر الصوفية المسلمين - لاسيما السهروردى المقتول فى هياكل النور وابن عربى فى الفتوحات حتى رفعت سلام فى إشراقاته. - وأحسب أن انجاريتى فى هذه القصيدة وفى غيرها يحتل مكانه الجدير به فى صفوف هذا الموكب المشرق من الإشراقيين وإن لم يتسع المقام لأكثر من الإشارة الخاطفة. أما اللامحدود أو اللامتناهى فيمكن أن يتصوره القارئ من جهة المكان أو الفضاء أو من جهة الأبدى المطلق من كل الحدود والنهايات.

(٢) هو الصراع مع الموت أثناء الاحتضار.

(٣) حرفيا: انعكاس الضوء على الهواء، ولعل المقصود هو السراب الذى تحسبه القبرة العطشى ماء فتموت على صدره.

(٤) البرقش أو الحسون طائر صغير - كالعصفور - متلون ، يسميه أهل الحجاز بالبرقش (المعجم الوسيط).

(٥) حرفيا: درابزين.

(٦) حرفيا: المعاقة أو المعوقة أو المبتورة الأطراف mutilato

(٧) حرفيا: في هذا القمح، أي في منطقة مقفرة على هيئة قمح أو بوق.

(٨) نهر في إيطاليا يصب في خليج تريستا ويبلغ طوله ١٣٨ كيلو مترا، دارت حوله بعض المعارك الحربية خلال الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨).

(٩) أو فرحة السفن الغريقة - وقد كان هذا هو عنوان المجموعة الشعرية الهامة التي صدرت للشاعر سنة ١٩١٩ ولكنه اختصره - أي العنوان - في الطبعات التالية ابتداء من سنة ١٩٣١ ليصبح من كلمة واحدة هي الفرح (راجع المقدمة...)

(١٠) الكلمة الأصلية تفيد كذلك المعزقة والمجرفة والفأس، ولعل المقصود أنه مثل أهله المهاجرين في أفريقيا وأمريكا قد عمل في شق سطح الأرض (الزراعة) أو شق باطنها (المناجم)... أما لوكا وهي عنوان القصيدة فهي بلد عائلة الشاعر ومسقط رأس أبويه اللذين هاجرا منها إلى الإسكندرية، والبلدة تقع في منطقة توسكانيا ويسكنها المزارعون البسطاء الفقراء (على الأقل في أيام الشاعر)، إذ لا أعرف شيئا عن أحوالها الآن...

(١١) العنوان الأصلي هو إلى الملل أو السأم،، وقد فضلت هذه الكلمة لأن القصيدة تدور حول شكل أسطوري حالم يشبه رية أو حورية لا يكف الشاعر عن البحث عنها والسعي إليها، ولكنه لا يصل إليها أبدا - ولعلها أن تكون تعبيرا عن كائن يغري الرجل ويغويه، ويخلصه من عبء بشريته. وأحسب أن في هذه القصيدة «الوجودية» - المحكمة الدقيقة والكثيفة بالرموز والاستعارات - أصداء تسربت إلى نفس الشاعر وخياله من بعض قصائد ما لا رميه - الذي قراه الشاعر وترجمه إلى الإيطالية - ومن قصيدة لابيثيا» أو إلهة القدر الشابة لـ بول فاليري (راجع أن شنت كتابي عن ثورة الشعر الحديث، الطبعة الثانية، القاهرة، أبوللو للنشر والتوزيع، ١٩٩٨).

(١٢) حرفيا: الفج أو النيئ.

(١٣) أي المحسنة الكريمة.

(١٤) أي في محاجرها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مخطوطات البحر الميت

عز الدين عناية (*)

تعتبر هذه المخطوطات من أكثر الوثائق إثارة للجدل بين المشتغلين بتاريخ الديانتين اليهودية والمسيحية خلال العقود الأخيرة. وبرغم مرور نصف قرن على اكتشافها والشّروع فى قراءتها وتحليلها، لاتزال هذه الوثائق محلّ تساؤل واختلاف كبيرين فى الأوساط العلمية، اللاهوتية والعلمانية، فى الفضاءين اليهودى والمسيحى بما أوحت به من تعارضات وتخمينات واستطرادات متنوعة. وليست هذه المخطوطات عديمة الصلة بالحضارة العربسلامية ومخزونها التراثى والدينى والأسطورى كما قد يتبادر للأذهان للوهلة الأولى، وإنما تأتى كإحدى الثروات التاريخية الضائعة عن المنطقة بفعل الاستعمار ومخلّفاته المتنوعة.

١ ـ تاريخية المخطوطات .

تم العثور على هذه الوثائق فيما بين 1956,1947 فى المغارات الجبلية الواقعة غربى البحر الميت بمناطق قمران ـ عمران ـ، ومربعات، وخربة ميرد، وعين جدى، ومسعدة. وبحسب الفحص المجرى عليها بالكربون 14، تبين أن كتابتها تعود للفترة ما بين القرن الثانى قبل الميلاد ومنتصف القرن الميلادى الأول. عثر عليها الفتى البدوى الفلسطينى **محمد الدّيب** عندما كان يفتش عن إحدى ماعزه الضائعة. قبل عودته إلى منزل قبيلة التعامرة الجائلة فى المنطقة الممتدة بين بيت لحم والبحر الميت.

كان الصبى يبحث عن عنزة فوق المرتفعات الصّخرية بالمنطقة فشهد فتحةصغيرة مرتفعة فى واجهة سفح الجبل، رماها بحجر أول وثانٍ، وكان فى كلّ مرة يسمع صوتا ينبئ عن عدم ارتطامهما بالأرض بل بفخّار.

(*) باحث في علم الأديان من تونس مقيم بروما.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واهتداءً بحدس ثاقب تسلّق محمّد المرتفع متى بلغ فوهه الشطح واستطاع أن يشاهد فى ظلام المغارة عدداً من الجرار الفخارية.

عاد إليها فى اليوم الموالى رفقة أحد زملاء الرعى الذى ساعده على النزول للمغادرة، واستطاع أن يتثبت مما بداخلها من جرار (1) حاملة للفائف حاوية على سبع مخطوطات. أخرج تلك اللفائف وباعها لأحد تجار الانتيكات فى بيت لحم يعرف باسم كاندو، وبعد أن تفرقت أقساماً بين عدة مشترين بدأ التنبه إلى قيمة تلك الوثائق.

أثناء تلك الفترة حدثت الحرب العربية الإسرائيلية تلاها إعلان الهدنة فى 7 جانفنى 1949عقبها أصبحت منطقة قمران تحت سيطرة المملكة الأردنية الهاشمية. ممّا سمح للأردنيين بتنظيم عمليات تنقيب ثانية بإشراف ماردنج البريطانى الذى يشغل منصب مدير الاثار الأردنية والكاهن رولان دى فو مدير المعهد التوراتى الفرنسى بالقدس الشرقية، فى مغادرة محمد الدّيب، وتمّ مسح المنطقة المجاورة مما ساعد على توضيح التواريخ.

واصل البدو اكتشافهم للمغارات سنة 1952 م وانتهى الأمر عام 1956 م باكتشاف مجموعة من إحدى عشرة مغارة فى منطقة قمران. كانت الأولى والرابعة والسادسة والحادية عشرة من نصيب التعامرة والسبعة الباقية عثرت عليها وكالة الأبحاث الأردنية. كانت حصيلة المكتشفات بضع عشرة لفافة ومعها أكثر من ستمائة كتاب مجزّء، ربع المكتشفات تشكل الأسفار المنعوتة بالقانونية أسفار العهد القديم، ينقصها سفر استير، والباقى شروحات وتعليقات ودراسات تبين على اثر التحليل الأولى أنها مكتوبة بلغات عدة، منها العبرية القديمة والعبرية الحديثة بالنسبة لذلك العصر، واليونانية والآرامية والنبطية.

شكلت الحكومة الأردنية عام 1953م لجنة عالمية مكونة من ثمانية باحثين لدراسة اللفائف ليس بينهم عربى واحد. وبنشوب حرب 67، سقطت الضفة الغربية تحت الإحتلال الإسرائيلى وكذلك متحف القدس الحاوى للمخطوطات، ولم يفلت من ذلك سوى مخطوطة نحاسية كانت فى عمّان وقتئذ[2]. ولا يمكن القول ان كافة المخطوطات التى عثر عليها، برغم تقاسمها بين مؤسسات حكومية، ما سلمت من كافة أنواع الاحتيال والإخفاء والمتاجرة[3] إلى جانب الطرق الملتوية التى حصلت بها بعض المكتبات على نسخ دون غيرها[4].

٢ ـ المحتوى الدينى والتاريخى للمخطوطات.

يمكن تقسيم المخطوطات إلى ثلاث وحدات كبرى: كتابات التوراة المنعوتة بالقانونية، والأسفار الدّينية الأبوكريفية ـ خفية ـ والبسيدوغرافية ـ منسوبة ـ ، وكتابات جماعة قمران النّحلية.

وتتفرع هذه الأخيرة بدورها إلى ثمانية أقسام مختلفة. بحسب مواضيعها ومحتوياتها:

* النصوص المسيحانية التى تبشر بأورشليم الظاهرة على انقاض أورشليم الفاجرة، والمنسوبة للبنّى حزقيال.
* النصوص الخفية للأنبياء الترعيين.
* نصوص التفسيرات والتعليقات المختلفة على التوراة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* نصوص التوقيت الطقسى والأعياد الدينية.

* نصوص التذكير والترهيب والحكمة.

* النصوص التنظيمية لنشاط الجماعة وعملها.

* نصوص المزامير والأسرار الخفية.

* نصوص كشف المغيبات والسّحر والتنجيم.

يعتمد التحديد فى كشف هوية كاتبى اللفائف على القراءة الداخلية للنصوص، بالإضافة إلى تقريبات والماحات خارجية وردت فى كتب تاريخية. إذ بفضل نصوص التعليقات والشروحات للتوراة، إضافة إلى النّصوص التنظيمية للجماعة استطاع عديد من العلماء ان يرسموا صورة لهؤلاء المتنسكين المنعزلين. واولى الإشكاليات التى اعترضت التعريف هو معنى الاسم الذى أطلق على أتباع هذه الفرقة: «الأسيينيون» ووردت هذه التسمية لدى المؤرخ **فيلون الإسكندرى** والمؤرخ اليهودى **فادفيوس جوزيف**. يعترض الأستاذ سهيل ديب على تلك التسمية الملحقة بتلك النّحلة قائدا: لو كانت من الأسانيين لكانت أطلقت على نفسها التسمية ولو مرّة واحدة فى سياق مخطوطاتها وآثارها الواسعة الغزيرة(٥) وذهب العالمون شتى فى تحديد معنى الاسم. وقد شايع **العقاد** فى مؤلّفه عن «حياة المسيح» تلك التسمية بصفتها متأتية من كلمة «أسى» الآرامية التى تعنى الطبيب. أما **أحمد عتمان** فيسمّى هذه الجماعة بـ «العيسويون» وذلك للصلة العميقة التى تربطهم بالنبى إشعياء - بالعبرية يشع يا وهو مثل يشوع ويسوع، الذى معناه «خلاص الربّ»(٦). وكان الأجدى على الباحثين إطلاق التسمية المكانية عليهم أى «القمرانيين» حيث وجدت أغلب وثائقهم ومساكنهم، تجاوزا للترتيبات وعدم اليقين حتى يقع الإجماع بشأنهم.

وكما قلنا إن تحديد هوية هذه النحلة يعتمد بالأساس على ما خلّفوه من وثائق، وبصفة اسفار العهد القديم الـ اوية للبنتاتيك، أى أسفار التكوين والخروج واللاويين والعدد والتثنية، والأسفار النبوية للأنبياء المتقدّمين والمتأخرين، والأسفار الوعظية والشعرية، الموجودة لديهم والتى تمثل الأساس اللاهوتى الأساسى لكافة شروحاتهم التفسيرية واعتقاداتهم الدينية. يشير تبنّى تلك الأسفار أن هذه النّخلة كانت تلتقى فى مبادئها الأصولية الكبرى مع اليهودية العزراوية، يهودية الأحبار التى صاغت النصّ التوراتى حسب رؤاها وتوجّهاتها(٧)، على خلاف ما نجده مع اليهودية السامرية التى شذّت عن معتقدات اليهودية العزراوية واكتفت بالسُّداسية أى مجموعة البنتاتيك مع سفر يشوع(٨). إذا ان القمرانيين ما كانوا ليختلفوا عن يهودية الأحبار إلاّ فى إسقاط سفر استير، الذى لا يمثل أصلاً من أصول الكتاب المقدّس اليهودى وهو سفر صغير يعدّ عشر إصحاحات تناهز ثلاثة الاف كلمة. لم يرد فيه اسم الله ولو مرة واحدة. بالإضافة إلى خطابه العدائى والشرس الداعى للسيطرة والانتقام.

ولكن برغم هذه الالتقاءات للقمرانيين مع يهودية الأحبار فقد كانت تميزهم سمات خاصة، منها أن هذه النّحلة كانت تمثّل النّخبة اللاّهوتية والدّغماتية لليهودية عصرئذ، بما تفرضه من إلزامات صارمة على خلاف اليهودية الشعبية المندمجة فى الأوساط الاجتماعية، مثل الصادوقيين والفريسيين والكتبة والناموسيين؛ وبفعل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الميولات الظهرهية والتقوية لدى المنتمين لهذه النّحلة، والأرثوذكسية التشريعية والعقدية المتشددة التى تطبع مواقفها الدّينية، انشقت عن الهيكل وحاولت ان تعيش فى معزل عن المجتمع اليهودى. بحثاً عن النقاوة الروحية.

ولعل النّحلة المعتزلة دائمة التكرار فى تاريخ الأديان، إذا كلّما سيطر الطابع القشرى للدين واحتكار الأنبياء الكذبة للكلمة، إلا وتنجم طائفة هاجرة للمجتمع المدنّس وباحثة عن إرساء النموذج الأصلى L'Archehype للمجتمع الظاهر، والتى تكون فاشلة فى إعادته. وعادة ما تكون هذه الطائفة جزيرة سوسيولوجية منفصلة عن الفضاء الرؤيوى للجماعة الكبرى المتولدة منها . وبخروج هذه الطائفة عن الوسط الاجتماعى الموسعّ المتحرّرة منه، إلا ويزداد سعيها لترسيخ التميّز وبناء قدراتها الذاتية، الرّوحية والمادية، قصد العودة لاجتياح المركز المهَاجر منه. وتّكون هذه الطائفة فى الغالب عرضة لمتابعة وملاحقة من المركز لما تمثله من تضاد رؤيوى مع توجهاته ومبادئه، ومن تهديد لسلطة كهنة الهيكل.

٣ ـ علاقة القمرانيين بالمسيحية واليهودية.

تلتقى الخصائص العامة لهذه النحلة مع تعاليم المسيحية البدئية، وهو ما دفع العديد من الباحثين إلى الإقرار بأنها على صلة بالمبشر بملكوت الربّ يوحنّا المعمدان، وذلك لاتفاقهم فى نفس الحيز الجغرافى وتماثل نشاطهم. مثل ممارسة تصوف الصحراء، والدّعوة للتوبة والحياة العبادية، وتطبيق شعيرة التعميد[٩] حتى ذهب البعض إلى القول ان المعمدانية والمسيحية ترعرعرت كلّ منهما بين أحضان القمرانيين حيث لا يستبعد أندريه يول اتصال المسيح وحلوله بين أفراد تلك الجماعة خاصة وان الأناجيل تذكر وتصف أماكن مشابهة لعزلة المسيح وتجربته الصحراوية واختبار الشّيطان له، إلى جانب تعميده فى نهر الأردن وهى كلّها إيحاءات مماثلة للمعيش القمرانى. ويجارى الباحث ما يذهب إليه **فادفيوس جوزيف** من أن المسيح وكذلك يوحنا المعمدان قد حلاً بين أحضان هذه الطائفة[١٠] ولكن بما أنه لم يرد فى اللفائف مايصرح بشخصية المسيح. أو بمعاجزه، أو الحكم بصلبه اثناء حكم بيلاطس، برغم التشارك التاريخى فى حقبة زمنية عامّة، فقد كانت عاملا فى تدعيم فرضية المتشككين فى الوجود التاريخى للمسيح[١١] وعلى طريقة المسيحية اعتبرت فرقة القمرانيين نفسها ممثلة لانبعاث مملكة الرب، وناطقة باسم العهد الجديد الذى سيجدّد الكون بعد تقادمه، وهى نظرة أسطورية للتاريخ متأتية من فكرة العود الأبدى[١٢] والنقطة الأساسية فى تشابه مجموعة قمران مع المسيحية هو فى الإيمان بما يسمّونه بالمعلّم الصّديق، الشخصية النّكرة التى نجد لها تعريفا مع جاكلين جينوت ـ بسموت[١٣] إذ حوالى ١٦٠ ق.م صُلب الكاهن يوشى بن يوعشير من طرف إكليروس أورشليم جرّاء دعوته للمملكة الجديدة وإدانته للمدينة الفاجرة، والذى سيعود فى القيامة القريبة بحسب اعتقاد القمرانيين

إضافة إلى ذلك، أن الطابع الانغلاقى للمسيحية فى بدايتها يذكّر بما عليه فرقة القمرانيين المساسة من طرف اثنى عشر معلّمًا، من احتراز وتثبت فى قبول المنتسبين، وهذا مايذكرّ بحواريى المسيح الاثنى عشر، الذين تمّ توسيعهم لاحقا إلى ستين. ومما تفرضه جماعة قمران

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على الفرد بعد اختبار صلاحيته تخليه عن ثراوته لفائدة الجماعة وهذه الممارسة لازالت حية فى الكنيسة الكاثوليكية حيث بعد اختبار المنتمى لسلك الرّهبنة يؤدى قسم الطاعة والعفة والشراكة وبموجب هذا الأخير يصبح الراهب هو وماله للرعية. وإذا ما تم اندماج المهتدى لجماعة قمران يصبح له الحق فى تناول العشاء الطقسى، إذ ينص كتاب القواعد للجماعة على تعاليم أخوية عالية، حيث لا غضب ولا تباغض ولا تنافر بين أفراد الخلية، ويلخص مكتوب دمشق - احد اسفار الوصايا لدى القمرانيين - القانون الذهبى بقوله : ينبغى على كلّ فرد محبّة أخيه كنفسه وعليه واجب مساعدة الجار والفقير والغريب قصد تحقيق السعادة للجميع(١٤) وهو ما نجده مؤكدًا عليه فى المسيحية الأولى. إلى جانب ما نجده لدى هذه الفرقة من ترفع عن الملذات المادية ونفور من الزّواج وميل للعزوبة وهو ما نجد الدعوة إليه مضمرة فى الأناجيل الحادثة بعد المسيح، يرد فى إنجيل متى ١٩: ٢١ «ويوجد خصيان خصوا أنفسهم لأجل ملكوت السماوات من استطاع أن يقبل فليقبل ». وفى مقابل خنق العاطفة الأبوية تجاه بنيه من صلبه ويحاول القمرانى تبنّى اللقطاء وتربيتهم سعيا لتعويض النفسى(١٥)

ولا يخفى ونحن نذكر التماثل أن نشير إلى بعض نقاط الاختلاف الجوهرية مثل تقديس السّبت الذى يحوز جلالة لدى القمرانيين على خلاف موقف المسيحيين الذى يتلخص فى قول معلمهم «ما جعل الإنسان لخدمة السّبت وإنما جعل السبت خدمة للإنسان»(١٦)، أو فى مخالفة القمرانيين بإعطائهم الجزية للرومان، اقتداءً بالمسيح الذى صرح: أعطوا مالقيصر لقيصر ومالله لله»(١٧)

وتأويلنا لهذا التشابه بين الجماعتين وغيرها من النّحل اليهودية أن عصر ما قبل ظهور المسيحية إلى موفّى القرن الثالث ميلادى، كان الفضاء الاجتماعى اليهودى والعقل الدينى الجماعى قلقا، مما يسّر تواجد هذه النّحل المتشابهة التى تنجم فى عصر الاضطراب وبصفة تلك النّحل معبّرة عن واقع متأزّم يهزّ الجسد اليهودى، المهدّد بالاجتثاث والقلع الاشورى والبابلى ثمّ الرومانى، فقد كانت تعبيرات عن إرادات الإصلاح الاجتماعى فى قالب لاهوتى، النّابع من الأصول اليهودية وهو ما جعل النّحل المختلفة فى الفضاء الفلسطينى عصرئذ ، ومن ضمنها المسيحية، تمثل إفرازات يهودية قبل أن تتخذ نحتا هويتها وشخصيتها لاحقا. وذلك ما كان بوضوح مع المسيحية - اليهودية التى تحولت إلى مسيحية كنسية مع بولس.

وتتلخص المخاطر التى تمثلها لفائف قمران على اليهودى والمسيحى السائدين اليوم فى التالى:

- ما يدعم حتى حدود ذلك التاريخ - منتصف القرن الميلادى الأول - إن النص العبرى نص العمد القديم لم تتحدد أسفاره بعد، بعكس الأقاويل اللاّهوتية المخالفة لذلك.

- ما يسمح به النص القمرانى من مراجعة للنصّ القانونى الحالى المتأتّى من النصّ الماحوريتى (من ٧٥٠ إلى ١٠٠٠م)، الذى شكل رؤانا المفاهيمية والجغرافية لليهودية وأرض التوراة (١٨)

- أن احرج تساؤل طرح امام المسيحية مع مكتبة القمرانيين وهو كيف لايرد ذكر المسيح فى وثائقهم مع معاصرتهم للسيد المسيح؟! مما دعمّ القول إن الفقرة

الوحيدة الواردة بشأنه فى المصادر الخارجية فى كتابات **فادفيوس جوزيف** هى إضافة لاحقة قام بها أحد الناسخين المسيحيين.

- إن مايقلق الكنيسة الكاثوليكية اليوم بالأساس هو تناقض هذه الوثائق مع تعاليم الكنيسة الرّومانية التى فرضتها على الجماعة المسيحية خصوصا بعد مجمع نيقية ٣٢٥م، إذ أن تلك اللّفائف إلى جانب كتاب العهد القديم الحالى هى تعبيرات عن المناخ الدّينى السائد عصرئذ والتى تتعارض بشكل جلى مع التثليثية المسيحية وهو مايرجّح القول إن الاعتقاد حادث وليس أصيلا فى الديانة إذ يعبر عن مزاوجة بين العقل اليونانى والروح الرومانية التى وجدت المسيحية نفسها أسيرة بينهما.

فذكر أنه تتوجه انتقادات للمعنيين باللّفائف حول موضوعيتهم لكونهم معينين من طرف السلطات الكنسية المسيحية، والذين عقبهم فى الفترة الأخيرة منه 1991م إسرائيليون لوحدهم. ولايزيد التشكيك فى هذه الموضوعية إلا الحصار المضروب على اللفائف، إلى جانب تخزينها فى حصون منيعة بعيدة عن البحث العام.

إذ تمرّ قرابة الخمسين على اكتشاف الوثائق ومع ذلك لم ينشر منها إلا الرّبع إضافة إلى إحجام العقل المسك بثروة اللفائف عن الإنخراط فى حركة تحليلية نقدية تربط بين تراث الثلاثى وثائق اليهودية ووثائق المسيحية القانونية ووثائق البحر الميت. ويبدو أن توسيع دائرة الباحثين هى السبيل الوحيد للتعجيل بفك طلاسم هذه اللفائف والجذاذات مثلما اقترحه الدكتور **جوزيف زياس** (Jrseph Ziss) من جامعة ركفيلر بنيويورك، أن مساهمة علم الجينات من خلال مايوفّره من فرز وتنظيم للمقطوعات الجلدية الصّغيرة الموحدة بحسب جلد الحيوان الواحد، سييسستر المهمة للأهوتيين والمؤرّخين والأثريين لقراءة النصّ وتنظيمه، بعد أن كان فوضى كلامية فاقدة لأى ترابط وانسجام.

فى ختام هذا البحث نشير إلى أنه إذا ماكانت بعض المكتبات العالمية قد حصلت بواسطة طرقها على نسخ من هذه الوثائق، مثل مكتبة متنغتون بكاليفرنيا مع التعهّد بعدم نشرها إلا بموافقة اللجنة العلمية. فانه من حق المكتبة العربية التى تنتمى هذه الوثائق لتراثها الدينى والأسطورى والتاريخى أن تملك نسخا منها مع تمليك الأصول لليونسكو باعتبارها تراثا إنسانيًا كونيا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(١) بينت التحليلات لاحقا أن هذه الجرار من صنفين:

الأولي: O,65م ارتفاع و O, 25 م عرض

الثانية: O,47م ارتفاع و O, 26م عرض

(٢) بعد قراءة هذه المخطوطة تبين انها ليست دينية بل مجرد علامات دالة على كنوز ذهبية وفضية مخبأة في أربعة وستين موقعا سريا بفلسطين وقد ذهب بعض العلماء في تأويل ذلك إلى كونها كنوزاً روحية ورمزية لا مادية كما يذهب لذلك الكثير.

(٣) انظر مقال: gerild messidie: kes nimserits de la m er morte enfine reveles science et vir, ne 933 - juim 1995, france, p: 58.

(٤) راجع مقدمة كتاب: the dead sea scrolls. amew tromslation/ mrichale wise, martin abegg, jr . edward / mrichall wise, martin abegg, jr edwird gook, harper collins publischers, londom 1996.

(٥) سهيل ديب: التوراة بين الوثنية والتوحيد، الطبعة الثانية، دار النقاش، بيروت، 1985 م، ص: 91.

(٦) مخطوطات البحر الميت، الطبعة الأولى، مكتبة الشروق، القاهرة، 1996 L، ص: 19 :20.

(٧) للتوسّع حول تدوين التوراة وتبين الأطراف التى كانت وراءها راجع اطروحتنا: المقاربة الدينية لليهودية فى الفكر العربى خلال النصف الثانى من القرن العشرين، رسالة دكتواره مرقونة، مكتبة جامعة الزيتونة ، تونس،96/95 ، ص: 143 إلى ٧٤١.

(٨) the emcyclspedia britanca, vol 10, bemton poublisher, u.s.a. 1973/73, 74, p885.

(٩) e,m loperrorusoz: les mamuscrits de le mer mork, p.u.f. ersm , 1891. PP. 121 -122.

(١٠) dore paul . LES revelations de la mer morte. un brilon du cimquantenaire. norurlle revue theologique, tome 127 m 2 , avil juim 1399. BRUCELLES, P: 214.

(١١) انظر عصام الدين حفنى ناصف: المسيح فى مفهوم معاصر، الطبعة الأولى، دار الطليعة، بيروت، 1197م.

(١٢) vion mircea eliade: le myth the l'eternel retrur, gollimard, france, 1969.

(١٣) jarčaueline gemot - bismuth: les secmaris se damas, jerusslem hellemisee et les ORigimes se l'essemsme bibhiotheque se cirlisotion hebraique, editisms framciis xaurier se gubert, prris, (science et vrie) no 933. juiM 1995, P.64.

(١٤) e.m. laperrausaz: les mamuscits se la mer morte p. 39.

(١٥) vair geza vermes: les mamuscrits du sesert se juda. desclee , 1953, p. 40 ets.

(١٦) إنجيل مرقس 27:2

(١٧) إنجيل متى 22: 22

(١٨) راجع نقد النص القانونى الماحوريتى مع كمال سليمان الصليبى: التوراة جاءت من جزيرة العرب، ترجمة عفيف الرزاز، الطبعة الثانية مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان،1986م/ خفايا التوراة وأسرار شعب إسرائيل، دار الساقى، لندن، 1988 م.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مها منصور

مصر والعالم

في المؤتمر الدولي الثامن لجمعية علماء المصريات

كان اجتماع ١٥٠٠ باحث متخصص في علم المصريات من جميع العالم تحت سقف فندق ميناهاوس بالقاهرة في الفترة من ٢٨ مارس إلى ٣ أبريل فرصة نادرة لإمعان النظر في طبيعة الاهتمام الأجنبي بآثار مصر، وفتح باب للمقارنة بين النشاط المصري وغيره من نشاطات دول العالم في هذا المجال، واستعرض كل وجهات النظر في القضايا المعاصرة المتعلقة بآثار مصر ما يعلن منها وما يهمس به في الكواليس. ورصد كل هذه الملامح وغيرها يرجع إلى اجتماع هذه الكوكبة من الباحثين الذين هم في واقع الأمر امتداد طبيعي لنشاط بلادهم ومؤسساتهم التي ينتمون إليها، وإلى استضافة مصر لهذا التجمع. مما جعل سياسة التعامل مع الآثار المصرية وإدارتها وقضاياها تفرض نفسها فرضًا على المؤتمر، فلا تقتصر أعماله على القضايا الأكاديمية. كما جعل ذلك الحضور المصري حضورًا مكتملاً ضم المسئولين والباحثين والعاملين في مجال الآثار وهو الأمر الذي لم يكن ليتوفر إذا عقد المؤتمر في دولة أخرى غير مصر.

وأجد أنه لزامًا علي في البداية أن أوضح لبسًا وقعت فيه وسائط الاعلام التي أذاعت عن هذا المؤتمر وهو أن هذا المؤتمر ليس مؤتمرًا مصريًا دعت إليه مصر، إنما هو الاجتماع الثامن للجمعية الدولية لعلماء المصريات، الذي استضافته مصر هذا العام. فقد أسست هذه الجمعية عام ١٩٧٦ كجمعية علمية متخصصة في مجال الآثار المصرية القديمة، وقد بدأت الجمعية نشاطها بالمؤتمر الذي عقدته في القاهرة في نفس عام تأسيسها، ثم المؤتمر الثاني في فرنسا عام ١٩٧٩، المؤتمر الثالث في كندا عام ١٩٨٢، المؤتمر الرابع في ألمانيا عام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٩٨٥، المؤتمر الخامس عقد ثانية فى القاهرة عام ١٩٨٨، والمؤتمر السادس فى ايطاليا عام ١٩٩١، والمؤتمر السابع فى إنجلترا عام ١٩٩٥. وقد تتابع على رئاسة هذه الجمعية منذ تأسيسها حتى الآن أربعة علماء كان آخرهم ولأول مرة أستاذة مصرية وهى أ.د. **فايزة هيكل** رئيسة قسم المصريات فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة والتى بذلت كثيرًا من الجهد ليعقد اجتماع الجمعية هذا العام فى القاهرة. لذلك كله فلا عجب أن تكون اللغة الرسمية للمؤتمر هى اللغة الانجليزية، وهو الأمر الذى أدانته الصحف المصرية جميعًا ولعل كان أكثرها حدة هو ما كتبته صحيفة الأحرار فى العدد الصادر يوم الاثنين ٢٠٠/٤/٣ تحت عنوان (فشل مؤتمر المصريات): مؤتمر المصريات الثامن أثبت فشله قبل أن يصدر توصياته اليوم الاثنين حيث انصرف الصحفيون عن المؤتمر لعدم قيامه بترجمة الأبحاث إلى اللغة العربية.....) ومما لا شك فيه أن المؤتمر كان سيفشل بالفعل إذا كانت اللغة الرسمية فيه هى اللغة العربية التى لا يعرفها ١٣٠٠ باحث أجنبى قد جاءوا خصيصًا للمساهمة فى هذا المؤتمر العلمى المتخصص. ومن خلال نظرة أكثر اتساعًا كان موقف من لم يتقن اللغة الانجليزية على سبيل المثال من الفرنسيين قد عانوا الغربة فى هذا المؤتمر مثل المصريين تمامًا. ونذكر هنا إدانة الحضور للعالم الفرنسى **نيقولا جريمال** عندما تحدث باللغة الفرنسية فى إحدى المناظرات، الأمر الذى جعله يغير إلى الإنجليزية فى المحاورات التالية. فالأمر هنا لا يتعلق بعاطفة وطنية أو إحساس وهمى بالدونية، إنما لكى نكون عمليين فإن السبيل الوحيد الآن لإنجاح أى مؤتمر عالمى لابد وان يعقد بلغة يجتمع عليه الأغلبية لضمان التواصل وإن لم يمنع استخدام لغة أخرى والتى سيكون بالضرورة الحضور لها محدودا، وهو الأمر الذى حدث بالفعل فى الأبحاث القليلة التى عرضت بالألمانية أو الفرنسية وإن كان الحضور الكثير الذى شهدته محاضرة الدكتور **عبد الحليم نور الدين** عن التواصل اللغوى بين مصر القديمة والمعاصرة فإنه يرجع السبب فى عرضه إياها بالعربية والانجليزية معًا، كما أن طبيعة موضوع المحاضرة كانت تستلزم اللغة العربية لعقد المقارنات بينها وبين مصر القديمة. وعلى الطرف الآخر يدفعنا الوضع العالمى المركب للتساؤل كيف لا يتوفر فى صحافتنا كوادر ملمة باللغات الأجنبية لتغطية فعاليات مثل هذه النوعية من المؤتمرات والتى أصبحت تعقد كثيرًا فى الآونة الأخيرة فى مصر؟!.

على أية حال فقد بدأت احتفاليات المؤتمر بكلمات الافتتاح والتقديم، وتم تكريم تسعة علماء للمصريات هم: **عبد العزيز صالح، هرى سميث، وليم سمبسون، راينر شتادلمن، جون لكلان، سيرجو دونادونى. أما من رحلوا عن عالمنا فهم: جمال مختار، سيد توفيق، كازميرز ميشالسكى.**

أولاً: تصدرت **قضية الحفاظ على التراث المصرى** أحداث المؤتمر جميعها، وتفرع عنها قضايا كثيرة وزع الحديث عنها خلال أيام المؤتمر، وبترتيب منهجى يكون الطرح الأول خاص بقضية الحفائر واستراتيجية إدارتها: حيث اتفق الجميع على أرضية علمية واحدة لبدء الحوار: ألا وهى أن الآثار المصرية الآن تتعرض لظروف مناخية وبيئية وبشرية مدمرة، هذا غير حركة التنمية والتوسع والتى تتم فى الجنوب عند

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

توشكى أو فى شمال الدلتا أو غزو الصحراء والمد العمرانى إليها، الأمر الذى فرض على الأثريين الإسراع بمد أيديهم إلى هذه المناطق لتسبق أيدى العمران إليها، مما أضاف مواقع أخرى لابد أن يتم الحفر فيها وتتم دراستها مثل سيناء وسيوة والخارجة والداخلة ومواقع الصحراء الشرقية والغربية والدلتا نفسها والتى تحمل المعادلة الصعبة لكونها أقدم المناطق المسكونة وأكثرها تفجرًا بالسكان الآن. وقد كان لمحاضرة (**رادلف كوبر**) أهمية كبيرة فى هذا الصدد إذ استعرض بالصور دمار آلاف الأدوات الحجرية المتناثرة فى الصحراء الغربية، وأشار إلى أداة مصنوعة من الحجر الزجاجى الليبى ترجع إلى عصر ما قبل التاريخ تباع عبر شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) بثمن ثلاثة دولارات؟ هذا غير موقع آخر فى أبو بلاص ٣كم من الداخلة تحطمت فيه كل الأوانى الفخارية وتناثرت الشقافات بغير انتظام، وذلك كله يعد جزءًا هينًا من الدمار الممتد بطول الصحراء الغربية من الفيوم حتى أسيوط. وقد استطردت محاضرات أخرى حول الأهمية العلمية للتوجه بالحفر نحو الصحراء والدلتا، حيث موطن الإنسان الأول فى ظروف مناخية ونباتية مغايرة للوضع الراهن. فقبل عشرة آلاف سنة ق.م. كانت الصحراوات المصرية تهطل عليها الأمطار ويكثر فيها ينابيع المياه وتزدهر فيها الحياة النباتية والحيوانية الغنية حيث يقتات الإنسان. ويشير د. **فكرى حسن** أستاذ المصريات بجامعة كولدج - لندن ومتخصص فى هذه الفترة التاريخية البعيدة: أن المجتمعات المعقدة قد بدأت فى الصحراء، وإن أردنا أن نتعرف على جذور مصر فلا غنى لنا عن دراسة المواقع المتناثرة فى الصحراء المصرية، لنصل إلى أسرار التحول الحضارى الذى حمله الإنسان المصرى من اقتصاد الجمع إلى اقتصاد الانتاج عندما اعتمد على الزراعة بعد تركز إقامته بطول وادى النيل ودلتاه، هذا التركز الذى أدى بدوره إلى تكوين التوحيد السياسى الذى أسفر عنه الضغط السكانى كعامل مهم نضيفه إلى العوامل الأخرى. أما الدلتا فلابد أن نضع فى اعتبارنا عند التعامل معها أن لها طبيعة جيولوجية مختلفة عن باقى مصر، حيث أن تربتها كانت نتاج طمى النيل الذى استقر فوق الصخر النوبى المكون لمصر مباشرة، مما يجعل أى دراسة لمواقعها لابد وأن تشمل دراسة جيولوجية وهيدروليكية غير دراسات الأدوات والفخار وتوزيعها والمقارنة بين مختلف المواقع حتى نستكمل السجل التاريخى لعصر ما قبل الأسرات ونتعرف على الوصلات المفقودة ما بين الصحراء والدلتا. وقد انقسم رأى العلماء حول الحل الذى يواجهون به هذه الحقائق: فأما الجانب المصرى المسئول فقد أعلن أ.د. **جاب الله على جاب الله** (رئيس المجلس الأعلى للآثار) أنه لن يسمح للبعثات الأجنبية التى تريد البدء فى الحفر (وعددها ٢٠٠ بعثة فى مصر الآن) إلا فى مواقع الدلتا والصحراء هذا مع استمرارية العمل فى المواقع الأخرى التى بها الآن أعمال حفر بالفعل لاستكمالها والخروج بنتائج عنها.

وقد عقب أ.د. **كانط ويكس** أستاذ المصريات بالجامعة الأمريكية على هذا القرار بأن وقف الحفائر ليس هو الحل ولكن الاهتمام بالدلتا والصحراء لابد أن ينال عناية أكبر، وذلك لأن الحفائر دائمًا تعد وسيلة من وسائل الحماية للآثار، وقد علق د. **جاب الله** بقوله: عندما يكون هناك حريق فى منزلى لابد من إطفائه قبل أى شىء».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما الأحاديث التى تناثرت حول هذا الموقف فقد اعتبرت قرار المجلس الأعلى للآثار بالاتجاه نحو الدلتا والصحراء قرارًا سياسيًا من الدرجة الأولى لضرب مصالح استقرت ونمت فى مواقع بعينها لمدد زمنية طويلة، مما جعل البعثات الأجنبية تشعر بملكيتها للموقع أكثر من مجرد العمل فيه.

ثانيًا تسجيل الآثار:

كرس عدد من المحاضرين مناقشاتهم لإعادة دراسة الحفائر السابقة التى تمت فى القرن التاسع عشر والعشرين. وقد خرجت إعادة النظر هذه بنتائج جديدة. فعلى سبيل المثال لا الحصر أعادت الباحثة **(روزا فـــرى)** دراسة موقع اللاهون تلك المدينة السكنية الصغيرة للعمال والتى ترجع إلى الدولة الوسطى، والتى قام بحفرها عالم الآثار الانجليزى **فلندرز بترى**، ونشر نتائج عمله عام ١٨٩١. وقد أسفرت إعادة الفحص والتى قامت بها الباحثة مع فريق عمل عن ملامح تخطيطية وتفاصيل معمارية جديدة للموقع على الرغم مما تعرض له من تدمير الآن، فما كان يعتقد أنه منزل صغير للحارس ما هو إلا معبد صغير كما كشف عن امتداد آخر خارج أسوار المدينة.

ولتكرار مثل هذه الظاهرة الدراسية كانت قضية تسجيل الآثار، وإعادة تسجيل ما تم عمله هى المهمة الرئيسية التى لابد أن يشارك فيها جميع الأطراف فى القرن الحالى وهو ما يسمى بديناميكية الدراسة الأثرية.

وقد كان التساؤل الذى يفرض نفسه فى هذه القضية ويمسك بإجابته كافة الأطراف: من هو المسئول عن وظيفة التسجيل والحفظ؟ ويشبه د. **جاب الله الأثر** عندما يخرج من باطن الأرض كالطفل الصغير الذى يفرح به أبواه، وفى حالة الأثر يستمتع الأجانب ببهجة المولود الجديد ولذة النصر العلمى للكشف، بينما يتركوا لمصر العبء والمسئولية من ترميم وتخزين وتسجيل. وفى موقع آخر من المؤتمر أعلن فتح الباب على مصراعيه لكل من يريد نشر أى مقبرة فى جبانة الجيزة أو سقارة. بينما كان اعتقاد معظم العلماء الأجانب أنه لا يمكن مهما بذلته الأطراف من جهد أن تنجح هذه المهمة إلا بالتعاون مع مصر وادارة مصر لهذا الأمر. وبالطبع فإن الحديث عن التسجيل هنا هو حديث عن استخدام التكنولوجيا الحديثة المتطورة عن طريق الحاسب الآلى واستخدام تطبيقاته. وهو الأمر الذى يجعلنا هنا لابد أن نقف عند (مشروع خريطة مصر الأثرية) الذى يتولى الاشراف عليه أ.د. **فتحى صالح** أستاذ الكمبيوتر والمعلومات من جامعة القاهرة ويتم هذا المشروع من خلال مركز التراث الثقافى فى مصر) التابع لوزارة الاتصالات والمعلومات وقد عرض د. **فتحى** ملامح هذا المشروع من خلال المؤتمر كالتالى: يعتمد المشروع على استخدام الوسائط المتعددة ونظم المعلومات الجغرافية ويهدف إلى تسجيل كافة الآثار المصرية، وهو جزء من عمل المركز الذى يهدف أساسًا إلى تغطية التراث المصرى كله سواء أكان ماديًا مثل المتاحف والمواقع الأثرية والمخطوطات... الخ أو حسيا مثل الموسيقى، والأدب، والفلكلور.. إلخ.

ومشروع خريطة مصر الأثرية خطط إنجازه على ثلاث مراحل: المرحلة الأولى والتى انتهى العمل منها بالفعل هى خريطة كاملة لكل القطر المصرى يظهر عليها كل المواقع الأثرية ويتم ربطها بالمعلومات المتاحة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالفعل وهى: البرامج التى تم تسجيلها عن المتحف المصرى والقاهرة الاسلامية والتى قام بها مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار بالتعاون مع المجلس الأعلى للآثار فى الأعوام القليلة الماضية، كذلك ما قدمه مركز الكمبيوتر الهولندى التابع لوزارة الثقافة هناك، وأخيرًا المعلومات التى يمتلكها الجانب الفرنسى من خلال المعهد الفرنسى للآثار الشرقية فى مصر. أما المرحلة الثانية والتى سيبدأ العمل فيها قريبًا تتجه نحو المواقع الأثرية بالتفصيل مقابر ونقوش ونصوص، وتتيح تكنولوجيا نظم المعلومات الجغرافية تراكمًا معلوماتيا حول الموقع سواء معلومات جيولوجية أو تاريخية أو اثرية أو حديثة، بيئة ومواصلات وزراعة.. إلخ، وذلك ليكتمل التصور حول الموقع. وعن طريق تحليل صور الأقمار الصناعية يمكن الكشف عما يحتويه أى موقع من آثار دونما إجراء حفائر مما يجعل القرار الإدارى ينجو من تراجيديا هدم المواقع الأثرية وضياعها عند أى توسع أو بناء أو تنمية.

أما المرحلة الثالثة والأخيرة فهى تتجه نحو الأثر نفسه والإحاطة بكل المعلومات التى تخصه مع تسجيله بأبعاده الثلاثة. وقد سأل أحد الباحثين د. **فتحى صالح** حول إذا ما كانت هذه المعلومات ستكون متاحة للجميع؟ أجاب: أنه فى خلال أشهر قليلة سيكون للمشروع موقعٌ على الانترنت لكن لن تظهر كل المعلومات المخزنة والتى ستحتفظ بها مصر.

وقد دعا د. **جاب الله** جميع الأطراف المهتمة بالتراث المصرى والمنظمات والبعثات الأجنبية بإمداد هذا المشروع بما يمتلكه من معلومات، وأشار أن المشروع الفرنسى المشابه لهذا المشروع قد استغرق ثلاثين سنة لذلك فلن يكون الأمر مبالغ فيه إذا استغرق تسجيل آثار مصر مائة عام.

ثالثًا: المتاحف:

أن تفتح المتاحف المصرية مخازنها لدراسة ما لديها من آلاف القطع الأثرية المستسلمة فى الظلام والرطوبة، وأن تنقذ من التخزين العشوائى المدمر كانت هى الفكرة الرئيسية وراء أى حديث عن المتاحف. وكان الأمر فى هذا الصدد يأخذ نبرة الاتهام الموجه المباشر من جميع الحاضرين إلى الإدارة المصرية والتى أخذ المسئولون عنها موقف الدفاع ومحاولة تحسين الصورة التى لا تخفى على أحد تاركين للزمن إثبات صدق تصريحاتهم أو إبطالها. أما التصريحات فقد أدلى بجانب منها د. **جاب الله** حيث وصف المتاحف المصرية بأنها كانت وقت إنجازها تعد إنجازًا رائعًا لكنها الآن لم تعد مناسبة للعمل المتحفى، لذلك فقد أعد المجلس الأعلى للآثار برامج لتطويرها والمحرك وراء ذلك هو أننا نريد الحفاظ عليها لكونها فى حد ذاتها قد أصبحت أثرًا الآن وعلامات طريق. ومن جهة أخرى فهناك سياسة بناء متاحف فى كل محافظة التى بالفعل لدينا الآن بعضا منها لكننا نريد أن نكمل المسيرة، وبناء مثل هذه المتاحف لا نربطها بالدخل المادى منها بقدر ما هى وسيلة أساسية لحماية الآثار كما أنها خدمة ثقافية واجبة علينا تجاه كل مصرى.

وفى محاضرة قام بها د. **محمد صالح** المدير السابق للمتحف المصرى أعلن عن المتحف المصرى الجديد الذى تحدد مكانه على طريق مصر / اسكندرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصحراوى بناء على دراسات كثيرة لاختيار موقع هذا المتحف، والتى قام بها الايطاليون وكلفتهم مليون ونصف المليون جنيه. وسيضم المتحف ما يقرب من مائة الف قطعة أثرية ستخرج من مخازن مصر ستوزع حسب الموضوعات الحضارية مثل الحرف والبناء، الإنسان والمجتمع، الكتابة والعلم، الأدب... الخ. وسيحتوى المتحف على مكتبة واسعة لكتب المصريات وغرف لدراسة الآثار المخزنة ومركز تدريب على الأعمال المتحفية وورش عمل للصغار أما فناء المتحف سيكون فناءً مفتوحًا تعرض فيه الحياة النباتية فى مصر القديمة.

هذا وقد ظلت أسئلة كثيرة دون إجابة حول عمليات البناء والتصميمات المعمارية ومناقصات لتنفيذ المشروع والتى جميعها لم تحدد بعد هذا بخلاف مصدر التمويل والتكلفة بالرغم من وضع حجر الأساس!!

رابعًا: - ادارة المواقع:

تتصل هذه القضية اتصالاً مباشرًا بالسياحة فادارة الموقع تعنى ببساطة كيفية تنظيم ما بين العمل الأثرى حفائر أو تسجيل أو صيانة أو ترميم وبين تردد السياح على الآثار، ومن ثم كان الطرح لهذه القضية هو كيف تكون النظرة نحو السياحة. وقد عرض د. **زاهى حواس** موقع الهرم كمثال للمواقع الأثرية وادارتها. وأشار إلى أن الواقع الحالى لهذه المواقع يجعلنا ننتظر إلى السياحة على أنها مكمن خطر على الآثار وهناك أمثلة كثيرة لمثل هذه التهديدات هذا غير المشكلات المحلية من تزايد السكان والصرف الصحى حول المواقع الأثرية. وواقع الأمر أن الحوار مقطوع بين الأثرى والسائح حيث يهتم الأول بالحفاظ والثانى بالمتعة والزيارة. ويزيد الأمر سوءًا الانفصال بين الأثرى وبين المواطن، وهو الأمر الذى لابد فيه أن نضع خطة متكاملة طويلة الأمد وخاصة فى منطقتين هما وادى الملوك والملكات وجبانة سقارة. وعلق د. **جاب الله** على هذا الطرح بأنه لكى أكون عمليا كمسئول فى تناول أمر السياحة فإننى أجد نفسى هنا أمام حيلة تتلخص فى كيف أجنى أكبر قدر من المال من السياحة دون أن يؤثر ذلك على تدمير الآثار؟! ولكى أكون أكثر صراحة فإننى لا أستطيع منع أى سائح من دخول الأثر إذا كان يدفع لى الثمن الذى أطلبه منه!! واعتقد د. **راينر شتادلمن** أستاذ الآثار بالمعهد الألمانى للآثار فى القاهرة أن الحل لهذه المعادلة إنما يكمن فى تغيير فلسفة السائح نفسها ليكون هدفنا فى ذلك هو جذبه لأسرار الحضارة الحقيقة وغناها الثقافى المتنوع، وليس جذب أموال السائح لتوفير المتعة والإثارة والغموض له. ولن يتحقق هذا التغير إلا بتحقيق مناخ كامل حول الأثر، فعندما نزور الأهرامات لابد أن تعكس لنا المنطقة المحيطة بها أننا نزور فترة زمنية يرجع عمرها إلى أربعة آلاف عام بكل ميراثها الثقافى للإنسانية.

وقد خصصت الفترات الصباحية فى أيام المؤتمر لعقد مناظرات بين أقطاب تخصصات علم المصريات، بهدف استقراء مستقبل هذا التخصص وتأمل مساره ومناهجه الأمر الذى كان له فاعلية كبيرة على المستوى الأكاديمى. فعلى سبيل المثال خرجت التوصيات من هذه المناظرات فيما يخص أعمال الحفائر بضرورة الاهتمام باللاندسكيب أى المنظر الكلى الذى يحيط بالأثر وليس الأثر وحده الذى يعثر عليه بما له من أثر فى عمليات الدراسة والتفسير الكلى. كذلك إعادة دراسة منهجية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحفر بهدف توسيع اختيارات جديدة متعددة نضمن مزيداً من الدقة. اما ما يخص الأدب المصرى القديم واللغة فلابد للأمر أن يتجه نحو التعامل المباشر مع النصوص وتفسيرها بشكل أوسع مع الاهتمام بفترات تاريخية مثل الثورة الدينية لاخناتون ودراسة أناشيده الدينية لفهم أعمق لهذا التغير الدينى وكذلك الاهتمام بنصوص المعابد البطلمية. أما على مستوى التعامل مع النصوص كمصادر للتاريخ فقد دعا **دونالد ردفورد** استاذ الأنثروبولوجى بجامعة بنسلفانيا إلى التعامل مع هذه الوثائق على نحو أفضل وذلك بعرضها على غير علم المصريات من العلوم المختلفة ووضع النتائج جنباً إلى جنب لتفسيرها والخروج برؤية أعمق تفسر المجتمع المصرى القديم.

وقد نوقش فى هذا المؤتمر نحو ٤٠٠ ورقة بحث، استغرق عرض كل منها نحو نصف الساعة وقد كانت تعرض ستة او سبعة من هذه الأوراق فى وقت واحد موزعة على قاعات المؤتمر تحت عناوين شاملة مثل: المقابر الملكية فى الدولة الحديثة - مواقع الدلتا والتاريخ المبكر - تكنولوجيا البناء فى مصر القديمة - المجتمع اليونانى الرومانى - آثار الدلتا - الحفاظ على المقابر وترميمها - آثار الساحل الشمالى وسيناء - دراسات فى الدولة الحديثة - الديانة الشعبية - الأدب - تطبيق تكنولوجيا المعلومات على المومياوات - التجارة والاقتصاد - الطقوس والسحر - المومياوات - المعابد المصرية - تاريخ الدولة القديمة والوسطى - الموانى وطرق المياه - الدراسات القانونية - جيولوجية مصر - دراسات قبطية - الآلهة والرموز - العصر المتأخر - الفن فى الدولة الحديثة - النوبة والعصر المتأخر - التقنيات والتحاليل لحفظ الآثار المصرية.

وبالطبع يصعب عرض كل هذه الأبحاث فى هذا الصدد، ولكن ما نود الاشارة إليه هنا بعض الملحوظات حول أداء البحث العلمى نفسه بداية بمقارنة البحث الأجنبى الذى كان أفراده ينتمون فى أغلب الحالات إلى مؤسسات بحثية تتبع جامعات أو معاهد علمية ينتظم بها فريق كامل للعمل المسبب الذى كان وراء أن عدداً غير قليل من محاضرات المؤتمر كانت تدور حول موضوع واحد أو موقع واحد يتناول كل جانب من جوانبه أعضاء الفريق الذى عمل فيه. الأمر الذى لم يتوفر تماماً فى الجانب المصرى، والذى كانت كل ابحاثه هى جزء من أطروحات علمية لنيل درجات الماجستير والدكتوراه فى الجامعات المصرية، مما يعكس المناخ العلمى المصرى الذى يتناثر فيه مجهودات الباحثين دون تنظيم والتى هى مرتبطة أساساً بنيل درجة وليس عمل بحثى متواصل. هذا غير المستوى العلمى للأبحاث المصرية التى كان ينقصها تماماً استخدام التكنولوجيا فى الاجراءات البحثية، هذا وقد تكشف بما لا يدع مجالاً للشك أن كثير من الأسماء المصرية اللامعة فى هذا المجال إنما تجتر وتكرر نفس الأبحاث التى درستها منذ زمن بعيد وصارت معلومات متعارف عليها بين كل الباحثين وإن لم يكن قد عفا عليها الزمن. ويبدو أن أهمية هذه الأسماء فى المجتمع العلمى إنما يرجع إلى مناصبها أكثر من قيمتها العلمية.

ولعل فى هذه الملحوظات بعض من إجابة عن تساؤل طالما دار فى أذهاننا وهو: عن وجود مدرسة مصرية فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علم المصريات فى وقت تتسابق فيه كل دول العالم فى سباق محموم يحمل قوميتها ولغتها فى مدارس ومناهج لتناول علم المصريات؟؟

أما عمل البعثات والذى عرض من خلال هذا المؤتمر لابد أن نوضح هنا أنه أمر ليس جديدا تماماً كما عبرت عنه معظم الصحف المصرية تحت عناوين مثيرة وتفسيرات مفتعلة كأنه أول مرة يعلن، فالجديد فى الصحف لا يعنى أنه الجديد فى العلم، ويبدو أن الأمر شتان بينهما!.

وفى تمام الساعة الثالثة من يوم الاثنين الموافق ٣ ابريل بدات أعمال ختام المؤتمر التى من خلالها تم الاعلان عن مشروع تشترك فيه كل متاحف العالم للخروج بتاريخات ثابتة لتاريخ العالم أجمع وفتح الباب لمن يساهم فى هذا المشروع من الباحثين، خاصة إذا كان جهده حول مناهج جديدة لتحقيق مزيد من الدقة فى التاريخ. كان أيضاً من بنود ورقة العمل الختامية للمؤتمر التصويت حول ضم أعضاء غير متخصصين فى علم الآثار ممن يحصلون على توصيات من العلماء المشهود لهم فى هذا المجال وبعد فترة من الوجوم بعد إعلان هذا الاقتراح، قطع صوت **شتادلمن** هذا الصمت ليعترض بشدة على هذا الاقتراح ويتبعه فى ذلك جميع الحضور بأغلبية ساحقة مصريين وأجانب ترفض رفضاً تاماً هذا الاقتراح، وقد كان سبب الرفض الرئيسى هو أن علم المصريات علم يجذب الكثيرين ممن ليس لهم معرفة حقيقية بقواعده وأسسه وممن يعتقدون أن جمع معلومات عن مصر القديمة هو إمساك بزمام هذا العلم وتأهيل كاف لتفسير رموزه وأحداثه، الأمر الذى سيفتح باباً من التكهنات والاختراعات والمزايدة العلمية (الأمر الذى يمارسه الآن كثير من مثقفينا ممن جفت أقلامهم فاتجهوا إلى الآثار المصرية يملأون بها المساحات الفارغة من الجرائد والمجلات المصرية) وهو أمر سيستغرق فى الرد عليه طاقة ومجهود لرد المزاعم وتصحيح الأفكار بدلاً من أن توجه هذه الطاقة نحو الارتقاء بأساليب البحث العلمى وتطويره. وعلى النقيض من الرفض التام للاقتراح السابق كان القبول التام لاقتراح ضم المتخصصين فى تكنولوجيا المعلومات للجمعية ممن لهم اهتمام بالآثار المصرية نظراً لما سيسفر عنه هذا التعاون فى السنوات القادمة عن طفرة فى علم المصريات.

وأخيراً لابد أن نؤكد أن انعقاد هذا المؤتمر فى مصر هذا العام غير أنه أثمر عن تواصل علمى مطلوب وأكد على الدور الهام للتكنولوجيا فى علوم المصريات فى الفترة القادمة كان أيضاً فرصة رائعة لطرح المشكلات والقضايا الأثرية فى مصر علمياً وادارياً بشكل علنى (حيث لم يعد التعتيم ممكنا) أمام العالم أجمع، الأمر الذى أسفر عن ضرورة الخروج بحلول منطقية فيما يثار من مشكلات لا مجال معها للخطابة ولى الكلمات. فإن ما أعلن عنه صار التزاماً من المسئولين فى مصر تجاه العالم أن يفوا به أولا يفوا أمر آخر. وإن كنت أتفاءل بهذا الشأن نظراً لما نلاحظه فى الفترة الأخيرة بشكل عام فى الأمور التى يحتك فيها الجانب الحكومى بالجهات الأجنبية يتولد الالتزام وتنتظم الطاقات وينطلق الابداع، فلا مجال أمام المعرفة التى تخترق أحوال واقعنا أن تتوارى السلبيات والإهمال والتواكل خلف صورة جميلة يتقن رسمها بالتصريحات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عز الدين نجيب

الفنان وفيء النذر
خرائط الجسد.. خرائط الوطن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في المنطقة الناقصة ما بين المباح والمستور.. يكمن سحر الفن!

إن الفن الذى يعطى نفسه من أول نظرة سهلا وسخيا إلى المشاهد، مهما كان هذا الفن ممتعا ومثيرا سرعان ما يفقد متعته وإثارته لأنه عطاء مجانى يجعل المتلقى مستهلكا سلبيا، وليس مشاركا فى سبر أغوار العمل الفنى، التى قد تكون فى بعض الأحيان خافية على الفنان نفسه، وكلما كشف المتلقى المرهف الحس عن طبقة من طبقات العمل الغنية بالإبداع تكشفت له طبقة أخرى مثل الطبقات الجيولوجية فى باطن الأرض، وبقدر تعدد هذه الطبقات يكون ثراء العمل الفنى والعالم الذى ينبع منه، ويأتى الالتباس فى فهم بعض الفنانين من فرط وضوح أعمالهم بالنسبة للمتلقى، ومن غلبة الاتفاق بين المشاهدين من مختلف الأذواق على قيم فنيه ومضامين شبه ثابته فى أعمالهم، تقترب من البديهيات الشائعة، وهو أكبر خطر يهدد الفنان، حتى ولو تم الاتفاق بين الجميع على أهمية أسلوب استحدثه أو تقنية أضافها.. ذلك أن الفن الحقيقى عدو البديهيات والثوابت والمسلمات، وربيب المغامرة والمخاطرة والكشف عن المجهول.

والالتباس يصبح قاتلا حين يكون العمل الفنى خادعا بمستوى البساطة الخارجية عن تلقيه، بما يشبع حاسه التذوق المعتادة التى تقنع «بالمجانى» أو «المتفق عليه» من قيم الجمال بين عامة الناس، وعلى رأسها

محاكاة الطبيعة، فيما يضمر هذا العمل أبعادا فنية وفكرية مركبة لا يلتفت إليها المشاهد، الذى نال كفايته من جرعة الجمال المجانية!

وعلى العكس من ذلك، فإن الغموض المستغلق على الفهم والتذوق للعمل الفنى بالنسبة لمستويات التذوق، يكون قاتلا له بالقدر نفسه إذ ينتفى بذلك أحد الشروط الأساسية لحياة العمل الفنى بعد إنجازه، وهو خلق أرض مشتركة للتواصل الإنسانى، واستثارة دوافع الحوار والفكركوامن من الذائقة الجمالية لدى البشر، وقديما قيل إن العمل الفنى أوالأدبى يظل ناقصا حتى يجد متلقيا يتجاوب معه.

الحضور الغائب :

هذه الخواطر تثيرها بشدة تجربة الفنان المصور **وفيق المنذر** إنها تجربة تنطلق من منظومة المسلمات الحميمة للوجدان المصرى: الموروث المتعدد المصادر، البيئة الشعبية فى الريف والمدينة، معطيات الزخارف والرموز المتوفرة فى شواهدهمامن عمارة وحرف تقليدية، المرأة كدالة على الجمال والحب والعطاء والجنس ورمز للوطن أيضا، وغالبا ما تشكل هذه المنظومة «قاعدة معرفية» يستند إليها أغلب من تعرضوا بالكتابة عن تجـربة «**المـنـذر**»، فضلا عن جمهوره الذى استمتع بأعماله عبر معارضه العديدة خلال رحلة عطاءة الفنى على مدى أربعين عاما، إلى جانب ما توفره لهم خبرته التقنية باستحداثه مادة جديدة غير مألوفة فى رسم لوحاته هى «الجرانيوليت»، حتى أصبحت بالنسبة لهم موضوعا مثيرا أو غاية ينتهى عندها مرام الفنان، وليست أداة لتحقيق أهداف إبداعية كبرى.

وأظن أن هذا الاستـهـال فى النظر إلى تجربة **المـنـذر** - بالاقتصار على تلك القاعدة المعرفية، وما يصاحبها من أوصاف أدبية تتخذ، «أفعل التفضيل» فى الثناء عليها،كان من بين أسباب حالة، الحضور الغائب للفنان فى الساحة التشكيلية عبر مشواره الفنى، بفترة طالت أم قصرت، وتلك ظاهرة لا تقتصر عـلـى **المـنـذر** وحده، بل تنسحب على أغلب الفنانين من مختلف الاتجاهات، والأجيال، وقد تجعل تلك الظاهرة من الممكن أن تتساوى أصداء معرض لفنان ذى تجربة عريضة ومديدة مثله مع أصداء معرض لفنان ناشئ لكنه يملك، قاعدة علاقات إعلامية أكبر من قاعدته، وهى ظاهرة لا تعود إلى الفنان بقدر ما تعود إلى أزمة النقد، فقد عجز النقد عن اختراق المسلمات أو المستويات العامة للتلقى والتحليل فى أعمال

الفنانين من أجيال ما بعد الستينيات على الأقل، تلك المستويات التى قد لا تشكل أكبر من ثمن جبل الجليد العائم، فيما تغوص السبعة أثمان الباقية فى أعماق البحر!

فهل فى مقدور مجتهد مثلى أن يغامر بالغوص فى أعماق التجربة الإبداعية **لوفيق المنذر**؟

على كل ... دعنا نحاول!

بين المتفق عليه وعالم البصيرة:

ربما يغرينا المستوى الأول «المتفق عليه» فى أعمال **وفيق** بنوع من الحلاوة البصرية، التى تشبع ما نحب من صورة المرأة،الشاعر بشاعريتها الناعمة، وغوايتها المخاتلة، وما تجمعه من ثنائيات مثل الخصوبة والعقم، والحب والكيد وغوايتها السر والفضح ،المسرة والنكد، العطاء والاستحواذ، الشهوة والطهر، الضحية والجلاد.. إلخ.

كما قد تستوقفنا استعاراته لأسلوب رسم الفنان المصرى القديم على جدران المعابد، والمقابر من وضع جانبى، وانسيابية الخطوط، واختزال التفاصيل، ومن إيقاع موسيقى يتردد فى همس، وقد نضيف إلى ذلك عناصر الزخرف الإسلامى والشعبى، من وحدات المثلث والمرابع المشطور إلى مثلثين، ومن عناصر الرسوم والزخارف الجدارية فى الريف والمدن.. إلخ، تلك العناصر التى تشكل النسيج البصرى الجمالى لعالم **وفيق المنذر**.

لكن هذه المدركات البصرية المتفق عليها تقودنا إلى مستوى آخر يمكن أن يدخل ضمن عالم «البصيرة»، فتحيل المجسدات إلى مجردات رمزية، وتحيل النوازع الحسية إلى إيماءات غائرة فى العقل الباطن، سواء لدى الفنان نفسه، أو الإنسان عامة.

وربما يكون من السهل علينا، الوصول إلى مفاتيح هذا العالم الغائر فى الأعماق لو عدنا إلى ذكريات طفولته، واولى خطواته نحو عالم الفن، فهى كفيلة بكشف إرهاصات الدوافع والنوازع والانتماءات الفكرية لديه، ومن ثم الوصول إلى بنا شاطئ «مشروعه» الجمالى» الراهن.

منابع الذاكرة:

إن أول ما تفتح عليه وعى الطفل **«وفيق»** قبل المرحلة الابتدائية: بيت شبه ريفى قرب ترعة «الجلوة» بحى حدائق القبة أواخر الثلاثينيات، تفصل بينه وبين الترعة ستارة من أشجار الصفصاف وهى تمد جذورها فى بدن الشاطئ، فيما تخيم بجدائلها الغصنية المورقة على صفحة الماء.

هذه الصورة الشاعرية سرعان ما أطاحت بها صورة أخرى: مدافع وطائرات الألمان فى الحرب العالمية الثانية تقصف القاهرة، آثار القصف تصل إلى بيته فتطيح بأثاثه وتملأ حياة الأسرة بالرعب، يهجرون البيت والحى كله إلى جبل المقطم، يطلون على مشهد من نوع آخر، موغل فى التاريخ والتراث الإسلامى: قلعة صلاح الدين، قباب ومآذن «سارية الجبل» مساجد محمد على والسلطان حسن والرفاعى والإمام الشافعى والسيدة نفيسة، بتجليات الزخارف و الآيات القرآنية، وبإشعاع شبابيك الزجاج الملون المعشق بالجص، وبروعة التراكيب الخشبية الرخامية فيها جميعا.

وسوف نلاحظ أن مراحل أعمال الفنان، على تعددها - هى ترديدات نغمية تتنوع بين هذين اللحنين الأساسيين، من المسالمة، هربا من العنف والصراع، إلى ملاذ من السكينة الوادعة، فى حضن الطبيعة، ولحن التطريب الأرابيسكى على إيقاعات عربية وشعبية.. وتتألق نغمات اللحنين بتقنيه لا يمتلكها إلا من مر بخبرات حرفية فريدة مثله ، لا تتأتى إلا لمن وهب صبر المجالدة العضلية وعشق المهارة الحرفية بشتى أنواعها منذ الصغر.

عندما يسترجع الفنان ذكريات طفولته، يتذكر بيته الفسيح فوق جبل المقطم الذى شيدت جدرانه من الحجر (حجر الدستور) كما يطلق عليه، والذى يقطع من الجبل وينقل على حالته إلى موقع البناء، حيث يقوم العمال بنحته فى أشكال منتظمة (مكعب أو منشور رباعى) وأحيانا يزخرف بأشكال هندسية ونباتية، وتنحت به كرانيش لتجميل الواجهات والمداخل، لقد انطبعت هذه المشاهد فى مخلية الصبى الصغير مرتبطة بصور التماثيل التى كان يراها فى مجلات الهلال والمصور.

ألا نجد أصداء هذه العملية (النحتية) فى أعماله حتى اليوم؟. ألا نلاحظ هذا الملمس الحجرى فى سطوح مساحاته الرملية بمادة الجرانيوليت؟.. ألا نكتشف أثر هذه الوحدات الزخرفية والترديد الهندسى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المنتظم فى تكويناته وإيقاعاته، بما يذكرنا بزخارف الأحجار والبلاطات وانتظام صفوفها؟ إن حياته ظلت مرتبطة بتلك الأحجار والبلاطات المصنعة من الحجر الجيرى الأبيض، ويتذكر الفنان أنه كان يقوم بالحفر عليها بأسلوب النحت البارز وهو صغير، مقلدا تماثيل بعض النحاتين التى كان يراها فى الصور مثل تمثالى الأعمى والمقعد وغيرهما.

كما يتذكر الفنان أنه كان ميالا بطبعة منذ الصغر لممارسة الأشغال اليدوية، المختلفة، حتى بلغ فى بعضها مهارة لافته، بالرغم من أنها أشغال تختص بها النساء، مثل أشغال الإبرة والتريكو والحياكة، والمكياج والطباعة بالأستنسل، إلى جانب. أشغال أخرى تستهوى الرجال مثل صناعة الجلود والنجارة والديكور المسرحى.

أنامل الحرفى والفنان:

إن من السهل أن نلاحظ أثر هذه الهوايات الحرفية جميعا على أعماله الفنية فيما بعد، ألا نجد تشابها، فى التقنية (مع تباين الخامات) بين التطريز وأعمال الفسيفساء التى تميز بها بعد التحاقة بكلية الفنون التطبيقية؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وألا نجد علاقة بين مصفوفاته ومنظوماته الزخرفية، القائمة على التسطيح اللونى والتكرار المنتظم، وبين صفوف التريكو المنتظمة أو وحدات الطباعة المتراصة بالأستنسل؟ وأليس ثمة قرابة بين السلم اللونى الثرى بدرجاته المتقاربة والمتآنقة فى المساحة الواحدة بلوحاته المنفذة بالجرانيوليت، وبين السلم اللونى الصانع الماكياج على أديم الوجه؟ نفس القرابة ألا نجدها بين البناء الهندسى المحكم برياضية أرابيسكية فى لوحاته وبين أعمال الخرط العربى فى المشربية والحشوات الخشبية على الأبواب وبين نوافذ الزجاج المعشق بالجص وأعمال الديكور المسرحى؟

فإذا أضفنا إلى ذلك: عشقه للشعر التوقيعى وللموسيقى العربية ولأغانى أم كلثوم، تبين لنا مدى تغلغل تأثير هذا الولع القديم بالحرف اليدوية، وبالتطريب النغمى (سمعيا وبصريا) وبالنظام الرياضى المحكم، على إبداعاته الفنية فى تواصلها وقد نجد تناقضا بين الملمس الحجرى الخشن الذى أختاره فى

لوحاته، نتيجة لطبيعة مادة الجرانيوليت الرملية، وبين درجاته اللونية وإيقاعاته الناعمة، لكنه تناقض ظاهرى تعبره العين دون توقف، نظرا لقوة تأثير الجاذبية الأرابيسكية على سطح اللوحة، لتأثير التباين البرى بين المساحات اللونية والضوئية المنفذة بأناقة مرهفة.

كما قد نجد تناقضا آخر بين الحس (الحرفى الجامع بين الخشونة والنعومة) فى تقنياته، وهو لا يخلو من صرامة وجفاف، وبين الحس الرومانسى البادى فى مجمل أعماله، متراوحا بين الحلم والتحليق والعاطفة المشبوبة والإيقاع الغنائى الراقص، لكنه أيضا تناقض ظاهرى تجرفه تلك الحالة الانفعالية الجياشة، والديناميكية الشرقية الطروب التى تغلف تلك الأعمال.

ثم إننا قد نلاحظ - أخيرا - ازدواجا بين منهجين مختلفين فى بناء لوحاته: منهج الفن الإسلامى والشعبى القائم على تصفيف العناصر الزخرفية، والتشكيلية بتساوق لا يعطى البطولة لعنصر على حساب بقية العناصر، مع إلغاء البعد الثالث والتجسيم الاسطوانى و بين المنهج الأوروبى الذى يضع بطلا - أوعدة أبطال - فى مقدمة اللوحة، ويجعل بقية العناصر خلفية ثانوية، أو يقيم تكوين اللوحة على أساس متوازن للكتل والعناصر بين الأمامية والخلفية، وبين الرأسية والأفقية، محتفظا بقواعد المنظور الهندسى والتجسيم الخفيف للمشخصات، لكننا بقليل من التأمل - نكتشف أنه بمزج بين المنهجين دون أن نشعر بتلك الازدواجية، حيث يعمد إلى تأكيد عناصر الخلفية الزخرفية وراء الشخصية (أو الشخصيات) الرئيسية عن طريق الجرم واللون والدرجة، بما يجعلها تبرز إلى المستوى الأمامى للوحة، فتبدو أقرب إلى التعشيق الخشبى فى حشوات النجارة العربية، أو إلى نوافذ الزجاج الملون المعشق بالجص، حتى تحار فى تحديد أى العناصر هو الأمامى وأيها هو الخلفى لأن الجانبين - فى الحقيقة - يتبادلان المواقع بنوع من خداع البصر، تساعد عليه تلك الفضاءات غير المنتظرة التى تتخلل الكتل والعناصر وتخفف من «سيمترية» التكرار الرتيب، وتجعل من التكوين بناء موسيقيا سيمفونيا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحقيق الحلم :

وعودة إلى ذكريات **وفيق المنذر**، ولعلها تمنحنا مصباحا ينير لنا منابع رؤيته وأسلوبه ودهاليز عالمه الفنى.. يتذكر الفنان - بعد حصوله على الشهادة الابتدائية النموذجية عام ١٩٥٠ وتحقيق حلمه بالالتحاق

بمدرسة الفنون الزخرافية - حجم الفرحة التى غمرته عند إعلان قبوله بهذه المدرسة ليدرس فنون الرسم والزخرفة، لقد وقف أمام الواجهة الخارجية للمدرسة مشدوها يكاد يبكى أو يصرخ أو يطير فى الهواء - على حد تعبيره! - وهو يتأمل تلك الواجهة الشاهقة وقد غطيت بأكملها ببلاطات القيشانى المنقوشة بزخارف عربية وإسلامية ونقوش بارزة مجسمة يغلب عليها اللون اللبنى، ثم بوابة هائلة من الحديد المشغول، ومدخل غاية فى الروعة، ومن فتحات الباب الكبير يستطيع أن يرى نافورة ضخمة من الرخام والقيشانى الملون تتوسط الفناء الفسيح، [أليس ذلك الوصف الصادق أشبه بحلم فردوس دخله الفتى الموهوب ذو الاربعة عشر ربيعا ولم يخرج منه حتى اليوم؟ لقد كاد يجن حينما جاء توزيعه على قسم آخر غير قسم الزخرفة، ولم يهدأ له بال حتى أقنع المسئولين بإلحاقة بهذا القسم، لكن - ويا لسعادته! - كانت تنتظره مفاجآت أخرى بالمدرسة، فقد عرف أن هناك أنشطة وهوايات متعددة للتمثيل والديكور والماكياج والموسيقى.. ولم يشفق الفتى على نفسه وهو ينغمس فيها جميعا دون حساب للوقت أو كيفية التوفيق بينها وبين دراسته الأساسية، حتى أتقن فن المكياج لدرجة الاحتراف!.. وكأن كل ذلك لم يكن كافيا لإشباع ولعه بكل أنواع الفنون، فكان يذهب لسماع الموسيقى، خاصة الكلاسيكية، بالمكتبة الملحقة بمتحف الفن الحديث بمبناه القديم بشارع قصر النيل، وكان يديره الفنان الكبير **صلاح طاهر**، كما كان يذهب إلى دار الأوبرا القديمة، ليشاهد عروض الباليه والأوبرات الإيطالية، ومنها إلى مسرح الأزبكية ليشاهد مسرحيات **يوسف وهبى وشكسبير وموليير وشوقى**..

ARCHIVE

وجه آخر للمرأة:

وكان لابد أن تقوده قدماه - وسط هذا الخضم، ليلتقى بالمرأة الأولى فى حياته، وليس بالفتاة المراهقة التى أحبها فى طفولته، وكانت تعمل فى ملهى ليلى قاده إليه أحد أصدقائه المجربين، جلس فتانا منزويا خائفا يحصى ما فى جيوبه من قروش قليلة، حتى أثار منظره شفقتها وهى تقدم الطلبات للزبائن، فقدمت له مشروبا (مزيفا) كى يبدو كأنه يشرب كبقية الزبائن، وتبادلا أحاديث سريعة متقطعة، واكتشف كم تخفى الصبغات الفاقعة والمظاهر البراقة البؤس والتعب والرغبة فى الخلاص والتوبة، وتحرك الفنان الصغير، الناشئ بداخله ليرسم أول لوحة زيتية فى حياته بطلتها إحدى فتيات الليل، وهى تجلس إلى منضدة

وأمامها كأس فارغة وسيجارة مشتعلة، يتصاعد دخانها ليرسم جسدا عاريا لراقصة تتلوى وسط خلفية يمتزج فيها الأحمر والأسود!

ولم يكن طالب الفن الصغير يدرى انه بهذه اللوحة سوف يسهم فى حل مشكلة اجتماعية عويصة لا شأن لها بالمراة أو فتيات الليل وهى الطفولة المشردة!! ذلك انه حمل لوحته إلى الأستاذ «**نظير**» مشرف التربية بنادى السيدة زينب، فتملكته الدهشة لإقدام فتى غض مثله على دخول مثل ذلك النادى الليلى، بل يتمادى اكثر فيرسم مثل هذه الصورة المنافية للأخلاق!!.. وحمل اللوحة بدوره إلى مجموعة من الأخصائيين المعنيين بالدراسات الاجتماعية والنفسية بالجمعية المصرية للدراسات الاجتماعية، وهى التى أسست أول مدرسة للخدمة الإجتماعية فى مصر، وكان يراسها **على ماهر** باشا رئيس الوزراء، وأصبح الرسام الصغير «**وفيق**» محل دراسة واهتمام وبحث، وانتهت الدراسة إلى تبرئته من تهمة الانحرف، وإلى الاعترف بقدرته على التحليل النفسى عن طريق الرسم وبناء على ذلك قامت الجمعية بتكليفة بالقيام بإجراء تجربة تربوية غاية فى الأهمية، فقد استضافت مجموعة من الأطفال المنحرفين نتيجة مشاكل أسرية أدت إلى ارتكابهم بعض الجرائم أو إلى تشردهم فى الشوارع، وأتاحت لهم فرصة التعبير بالرسم - تحت إشراف فناننا الصغير وفيق - عن كل ما بداخلهم دون تدخل من أحد، لتعرض رسومهم بعد ذلك على الإخصائيين الاجتماعيين والنفسيين وخبراء التربية، حتى تصل إلى الرموز والمدلولات التى تساعد فى الوصول إلى الأسباب والدوافع للانحراف، وكانت مهمة وفيق هى الجلوس مع هؤلاء الأطفال عدة شهور، مقدما لهم ما يحتاجونه، من خامات وأدوات، وعليه أن يدرس أسلوبهم فى الرسم، ويجمع حصيلة كل ليلة من أعمالهم ويقدمها للأستاذ نظير بعد أن يدون خلفها بيانات وملاحظات ومعلومات عن كل طفل، ويذكر وفيق الآن - وبا للعجب! - أن ما توصل إليه المحللون لرسوم الأطفال كان يتطابق إلى حد بعيد مع نتائج التحريات الاجتماعية التى أجريت عليهم!

وفى عام ١٩٥٤ اقيم معرض لهذه التجربة بمقر اتحاد خريجى الفنون الجميلة بشارع البورصة دعى إليه كافة المهتمين بشئون الطفل وأساتذة الفنون، وأقيمت ندوة لمناقشة التجربة سجلتها الإذاعة انذاك، وأسفرت عن توصية بإنشاء دور للملاحظة تجمع مثل هؤلاء الأطفال حيث يقضون فترة من الزمن وسط مجموعة من الأخصائيين قبل عرضهم على محكمة الأحداث، وهو ما تحقق بالفعل!

وعلى ضوء أهمية هذه التجربة غير المسبوقة بالنسبة للعمل الاجتماعى، فإن أهميتها على المستوى الإنسانى و الجمالى كانت أكثر عمقا فى حياة الفنان الناشئ وهو ما سأحاول التعرف على نتائجه.

مولد فنان :

كان عام ١٩٥٥ عاما مصيريا فى حياة **وفيق المنذر**، إذ التحق بكلية الفنون التطبيقية (قسم الزخرفة)، بعد أن حسم تردده بينها وبين معهد الفنون المسرحية، الذى كان يستهويه لإشباع ما يملكه من مواهب وخبرات فى فنون المسرح المختلفة، من تمثيل ورسم مناظر مسرحية وماكياج. إلا أن عام ١٩٥٦ كان هو العام الذى شهد ميلاده الحقيقى كفنان، حيث أقام معرضه الأول وهو مازال طالبا بالسنة الأولى بالكلية، وكتب النحات العظيم **جمال السجينى** له شهادة ميلاده كفنان فى سجل الزيارة قائلا:

إذا أحب الفنان فنه وأخلص له، تفجرت ينابيع الحكمة، بين يديه وأنت يا **وفيق** ذلك الفنان الذى أخلص لفنه فشفت روحه، ومزق ضياؤها الحجب » وبقدر ما استخفته الفرحة فطار محلقا، أثقلت كتفيه هذه الكلمات بمسئولية رازحة،وملأت قلبه بجزع شديد دخول عالم الكبار، لكنه جزع سرعان ما تحول إلى شعور قوى بالجرأة والاقتحام، دفعه بعد أربعة أعوام وفى نفس عام تخرجه عام ١٩٦٠ - إلى أن يتقدم للإشتراك فى مسابقة صالون القاهرة لجمعية محبى الفنون الجميلة التى يتزاحم عليها كبار الفنانين و الأساتذة فى ذلك الوقت وكانت المفاجأة هى حصوله على جائزة الموازييك مع شهادة تقدير، وكان ذلك سببا فى أزمة بينه وبين أستاذه بالكلية الذى تقدم إلى نفس المسابقة، فانتزع تلميذه الجائزة منه!

وعين **المنذر** بعد تخرجه مدرسا بالتعليم الفنى الصناعى بمدينة ميت غمر، وفى تلك البيئة الريفية الهادئة على شاطئ النيل تفتحت روحه على نوع آخر من الجمال الطبيعى الساحر وسط المزارع والنخيل والامتداد الأخضر بغير نهاية، الذى يشقه النهر كأخدود فى الجنة، إلا أن الأكثر سحرا كانت هى المرأة الفلاحة، برشاقتها المكتنزة وملابسها المشجرة بألوان زاهية تحت الجلباب الأسمر الشفاف الذى يظهر أكثر مما يخفى، وبطرحتها التى تتطاير بدلال فى الهواء أو تلتف حول صور ناهد، واستسلم الشاب لسحر العيون الواسعة الكحيلة إذ تناوشه من بعيد على استحياء آسر، فكانت تلك الصور مخزونا وزاداً لإبداعه، ظل ينتج منه على امتداد مشواره الفنى.

وتوالت نجاحاته مع تعاظم ثقته بنفسه، وتملكه لأسرار فنه، فحصل على الجائزة الأولى لمعرض الطلائع عامى ٦١، ٦٢، بأعماله فى الموزاييك، وسافر إلى إيطاليا وإنجلترا عام ٦٣ حيث كان السفر فى حد ذاته هو الجائزة، وهكذا ارتبط اسمه لسنوات طويلة بفن التصوير بالموزاييك كرائد من روأده.

أربعة تجليات للمرأة:

من أين نبع ذلك الاهتمام الجارف بالمرأة طوال مراحل إنتاج الفنان **المنذر**؟

لقد ظلت هى المحور الأساسى - بل الوحيد - لأعماله، حتى أن هذا الإنتاج خلا من أى ظل للرجل فى جميع مراحله، مما جعله يبدو عالماً أنثوياً خالصاً، هل يكمن السبب فى تكوينه الشخصى أى زيادة فى انجذابه لفتنتها؟ أم هو ذلك التوق الفطرى لدى الفنان عموما لاكتشاف المجهول، والذى هو المرأة أول بوابات أسراره المغلقة؟ أم لطبيعة التجارب الخاصة له معها من فترة إلى أخرى؟ وتحديدا ما هى الخبرة الأكثر تأثيراً عليه من بين تلك التجارب: تجربة الطفولة، أم فتاة الملهى الليلى، أم الفتاة الريفية بميت غمر؟ ربما رسبت تجربة الطفولة فى أعماقه مذاق الشهد والعلقم معا، بعد أن ذاق حلاوة نبض القلب البكر ورعشة الأيدى باللمسة المختلسة، ثم مرارة الخيانة الأولى مع فتى أكبر منه سنا ثم كان اكتشافه الثانى للمرأة من خلال عالم المستور الذى دخله فتى يافعا اكتشافاً دراميًا مزلزلا للمفارقة بين الوجه والقناع لذا فقد اجتاز دفعة واحدة - مراحل عدة من الرومانسية، التى قد تستغرق من الشباب عادة سنوات طوالاً حتى يطل على عالمها الداخلى، ثم جاء تعرفه عليها بميت غمر محفوفا بإطار الطبيعة المصرية الخلابة فى الريف، ليقيم التوازن بداخله تجاهها، ويبنى جسور الوصل بينها وبين الرموز الأسطورية والحضارية فى لوحاته.

وقد اتمادى فى استنتاجى فأصل إلى تلخيص لرؤيته الفنية للمرأة فى أربعة ألحان رئيسية قد تبلورها أربعة رموز للمرأة:

الأول: افروديت اليونانية، بجمالها النموذجى وهى تتأود منبثقة من زبد البحر بفتنه طاغية والثانى: إيزيس الفرعونية الرمز الأبدى للحنان والحب والعطاء والوطن، والثالث: النداهة الشعبية رمز الملكيدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المهلكة التى تتجسد فى صورة خادعة تخفى تحتها نية شريرة تؤدى بضحيتها إلى الضياع، والرابع: شفيقة المصرية: التى دفعها المجتمع إلى الانحراف، ثم حكم عليها بالموت على يد شقيقها.

قد لا يكون **المنذر** قد خامرته هذه المعانى أو خطرت له تلك الرموز فيما يقدم لنا فى نماذجه العديدة عن المراة لكن لوحاته لا تكف عن تحريضنا للنظر إلى نموذج المرأة فيها عبر إحدى زوايا النظر تلك، سيما وأن علاقة الفنان بالمراة علاقة بندولية، تتأرجح بين التغزل فى مفاتنها والولع بكل ما يخصها حتى العكوف على تعلم وإجادة كل ما يقربه إليها من أعمال الحياكة والتطريز وأشغال الإبرة والطبخ والماكياج وتصفيف الشعر، ثم الاستجابة لضعفها واستكانتها والانجذاب لسحر أنوثتها، وبين الانقلاب عليها وتصويرها بوجه مهرج واحيانا بلا أى ملامح أو حتى بلا أى رأس تعبيرا عن غبائها، وهو فى تلك العلاقة المعقدة - أو الملتبسة - دائب التساؤل عن سر المراة وعن سر انجذابه الشديد إليها، إلى حد البحث عن الإجابة فى مخزون نشأته بين أحد عشر أخا وأختا، برغم ما حظى به من حنان الأم، وقد دفعه هذا التوق لمعرفه المراة إلى البحث عن نماذجها المختلفة فى الأحياء الشعبية العتيقة مثل الأزهر والحسين والمغربلين، خلف ستارة نافذة أو خصاص مشربية، متجملة بكل زينتها فى انتظار رجلها أو عشيقها، وربما متربصة له بالكيد والغيرة وكم حفلت لوحاته بمثل هذه المشاهد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كانت ثمة عناصر مصاحبة للمراة (التى قد نراها مضطجعة أو مسترخية أو واقفة) فهى إما حصان أو ثور أو حمامه أو حداة أو بومة أو ديك أو ثعبان أو قلة أو عين أو شجرة أو نخلة.. وكلها مرادفات رمزية لمعانى ودلالات مثل عرامة الشهوة أو جموح النشوة أو حلم الحب أو قوة السحر أو وحشة الهجر أو عمق الانتماء أو نبل العطاء..

خريطة الجسد خريطة الوطن:

إن جسم المراة تحول إلى آلة موسيقية يعزف عليها الفنان الحانه الأربعة بتنويعاتها المختلفة، وتمثل الخطوط القوسية المنسابة فيها عنصرا سياديا، وتتصاعد الأقواس من الاستدارات العضوية لأجزاء جسم المراة إلى شكل القباب التى تعلو الرأس والصدر ويمثل الانسياب الخطى لحدود الجسم تضاريس جغرافية موحية بالخصوبة أو الجنس أو الرشاقة أو الدلال، أما داخل الحدود فيختلف من لوحة إلى

أخرى حسب الحالة المزاجية أو المعنى الرمزى لدى الفنان، فهو حينا مجال للدندنة الشرقية بوأحدات زخرفية عبر الزى الذى ترتدية المرأة، وهو حينا آخر مجال للتشريح إلى شرائح تكعيبية أو كروية، تبرز مواضع الخصوبة أو الميلاد أو الإثارة، وفى مثل هذه الحالة يتجاهل الفنان عادة وجود الرأس، ليصبح الجسم خريطة جغرافية مستباحة ومخاتلة، تتحول خلالها العين لتفض غموض المساحات المجهولة داخل المرأة، وهى تغرى بالتواصل مع كنه الحياة بأبعادها المختلفة، أو تعكس حالة التمزق والاستباحة التى يمثلها نموذج الضحية، وفى أحيان ثالثة يقسم الفنان جسد المرأة طوليا إلى شقين، أحدهما خمرى والآخر بنى معتم، بما يعطى مؤشرا للنظر إلى المرأة باعتبارها ذلك الكائن الذى يجمع بين النقضين: النور والظلمة!

غير أن ثمة ما يدفع المشاهد إلى النظر إلى خريطة الجسد الأنثوى كمرادف لخريطة الوطن، فإن خطوط التشريح فيه لا تنتهى عند حدوده العضوية، بل تتماهى هى مع مفردات المحيط الخارجى حول الجسم وتمتزج بها فى وحدة عضوية، حتى لا تكاد تتبين أين ينتهى الجسد وأين تبدأ الخلفية، فإذا كانت هذه المفردات ذات دلالات على الوطن، مثل عيدان الزرع وأغصان الزيتون وزهرة اللوتس وإصيص الورد وقلة السبوع وسلاسل الجبال وسوامق النخيل وزجزاج ماء النيل وثقوب المشربية وحروف الهيروغليفية وعين حورس، تبدت لنا العلاقة العضوية التى لا تنفصم بين المرأة والوطن، فإذا بنا ندلف من خرائطها إلى خرائطه أو العكس، وهما فى علاقتهما التكاملية، التبادلية يعوض أحدهما ما يصيب الآخر من تمزق أو انفصام، فيعمل على التحامه ووحدته.

وبينما يتحول النبض الحسّى إلى معنى مطلق اسمه الوطن، يتحول المطلق من خلال الفن - إلى نبض حسّى نعيش فيه كما يعيش فينا.. وهكذا ليستخلصنا الفنان من مجانية الكلام المباح وتقريرية «القاعدة المعرفية» دافعاً إيانا للإبحار فى أعماق أبعد مدى من المسلمات المتراكمة على قارعة الطريق لنعيد اكتشافها ونرد إليها اعتبارها، كقيم إنسانية تخاطب العقل والشعور.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ت: حسن طلب

قصائد من الشاعر الرومانى المعاصر

بيتر شريجر

Peter Shragher

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم تنتبه حركة الترجمة إلى العربية - فى غمرة انشغالها بأدب أوروبا الغربية والأدب الأمريكى - إلى آداب الشعوب الأخرى فى إفريقيا وآسيا وأوروبا الشرقية؛ والأدب الرومانى المعاصر مثله مثل أدب أوروبا الشرقية كله، أدب غير معروف للقارئ العربى، ومن هنا نود أن تكون محاولتنا هنا لتقديم نماذج من شعر الشاعر الرومانى المعاصر «بيتر شريجر» بداية جادة للانتباه إلى أدب أوروبا الشرقية بصفة عامة، خاصة بعد أن تحرر الأدب فى هذه المنطقة من الهيمنة المطلقة للتيار الشيوعى، مفسحا الطريق أمام أصوات مختلفة وهموم جديدة تتجاوب مع مثيلاتها فى البلاد الأخرى.

الله God	يسطعُ بالحب
الصلوات	يجثو
تغمر الأرض	يستحيل شاهدَ قبر
والحجر	يا الله!

سعادةٌ تطفو
فى الهواء
وكلماتُكَ تتهادى
إلى أن يجرى فيها الدم
عند حلول المساء
يا الله!
كيف شملتَ الليل
بالخلكة
إلى أن أشرق القمر
من يدك!
وكيف أفضتَ عليَّ
بنورك
لترتد عيناى
مبصرتين من جديد!

سوف تمضى It Will Part

هذا الجسد
بلحمه وعظمه
سيختفى يوما من الوجود
ليبقى مجرد نفس
هائمة
يملؤها الليل رعبا
ترتوارى
خلف ما كانت قد نطقت به
شفتاى الفانيتان
من كلمات
لتخطو عارية
فى اتجاه الحب!

لتدفع عيناك ثانية Agun Stream

إنها دموعك
يا الله
يرق لها الحجر
دون أن يعرف معنى الآسى
كيف لجسدك أن يسبح
فوق السماوات
ثم يصير
شهابا هاويا
كيف لذاتك أن تتجسد
في صلاة
ثم تنسرب عبر الأثير
إلي أن تلامس
فم إنسان أثم
آه يا إلهى
لتدمع عيناك ثانية

أغنية لنيويورك Ode to new york

فى اتجاه وجهه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يداها ممدودتان
تلمسان النجوم
وفراغ هائل
يشمل وحشتيهما
تستضيء كتفاه
عند مروق ذيول المذنبات
وتند صيحة
واهية متعبة
«سوف أعانقه الآن»
إنها صيحتها المكتومة
وقد انتشرت أصداؤها
في فراغ من الحب
الهائل إلى أقصى حد
«سوف أعانقه الآن»
هذا ما قالته
بعد موته
بألوف السنوات!

كنت أسبح بعيدا
Iwas swimming away

المياه الزرقاء
كنت أشق غمراتها
المياه الزرقاء
كنت ألتهمها التهاما
المياه الزرقاء
كنت أرى لججها الوانية
تتغشاها الألوان
وتلتمس نسمة هواء
مغطية قوامها بالوحشة!
كانت ذراعاك
تضربان الضباب الدافئ
فيداعب الرذاذ
شعر رأسي المهتاج
وأنت مشمولة بالصمت
كأن دمك
قد تجمد في عروقك
وعبثا تتلهفين
إلى كلمة:
تعالى وارقصي
مع عيني المغرورقتين
بقوس قزح
تعالى واعزفي لحن الشجن
على أشعة الضوء
تعالى
وصبّي جسدك في الماء
لترى كيف يمكن للخفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن تحس
تعالى
عانقى المياه الزرقاء
واغمرى يديك
فى أديمها المخضل
ألق بقبلة
إلى المياه الزرقاء
أحبيها عميقا
كونى
أنت نفسك
لونا !

ثلاث قطع من «الهايكو»
Three hai - kus

إنها قفزة داخل الليل
الظلال تذيب الألوان
والصمت المطبق
الشكل يفصح
اليد تشق رياح الصخور الممطرة
تصغى إلى المادة وهى تصلى
الأجنحة المبسوطة تضحك
المنقار فى الطيران يراوغ الهواء
الطيور تشق طريقها

طقس الشعاع
Rirual witha Sunray

١ ـ فتش عن شعاع الشمس فى يوم غائم
٢ ـ استقبلها حانيا من السماوات بكلتا يديك
٣ ـ ابتسم لها مخلصا حتى تحس بدفئها
٤ ـ أجلسها إلى جانبك على الأرض
٥ ـ تأمل معها سطوة الظلام الغاشمة
٦ ـ أدرك رغبتها فى أن تحلق فى الفضاء
٧ ـ أحس بحاجتها إلى بلوغ السعادة
٨ ـ كن شعاع شمس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أصغيتُ إلى الكلمات I heards words

هاوية إلى قرارة العدم
بحوافها المدماة
التى تفتت الحجر

بعد أن خانها الربيع
هكذا رأيت الكلمات بأصواتها المحفورة
على أصل الرخام
وهى تغنى منذ سنوات
لقطعة الحجر المصطفاة
هكذا سمعت الكلمات تهذب من ذاتها

لتستحيل لونا
هو ألطف ما يكون
هكذا رأيت الكلمات
عارية حتى النخاع
ساقطة أشلاء
سمعت الكلمات
هائمة فى الفضاء
فى طلب المعنى
رأيت الكلمات
جاثية فى خشوع
ملوحة بأيديها فى الهواء
مستغيثة
من خطيئة الوجود

سجن للأحاسيس Aprison for Feelinqs

- ١ -

الكلمات
تصطاد المشاعر
منتهكة خصيصتها
المشاعر
تلك الشواهد الغالية
لكبرياء الذات
تلقى حتفها على يد ضوء قاتم
فى صباح سديمى
متهافت
المشاعر تومض
كما تومض النجوم
لتصبح حجرا
أو لتصبح حبا

- ٢ -

الكلمات تموت
حين تفقد المشاعر كيانها
ويمحوها النسيان
الحروف
تفرض سلطانها
على نفسى
فتجهز على المعنى
حتى الرمق الأخير
لا أحد يعرف
لماذا تقع اللغة
فريسة للفوضى
وتتلاشى
تماماً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رفقة محمد دودين

فصلٌ من سيرة الفتى العربي في أمريكا

أحس أن كلُ شيء فيَّ تغير، حتى مسامات جلدي.. وأنا الفتى العربي أساكنُ صهد أمريكا.. وأصرُ على العيش متصالحاً مع ذاتي لا أكتحلُ بغَمْضٍ حتى ترضى.. والكثيرُ من الأمور التي كانت تكبلُني وتصادرُ مني الأنفاس.. لم تعدْ تعني لي شيئاً..

أهو المصيرُ الأسود.. في مرحلةٍ شوهاء.. تكتشفُ فيها أنك لا تنتمي إلى هذا العصر الديناصوري الطاجن.. .. مرحلة ضمنتُ أنني حققتُ بها ذاتي وحضور قلبي.. ولكن ثمة أصابعُ خفيةٌ ترسم المصائر.. من يكلمها في حقه يزجر، ومن يسكت عن حقه يقهر.. أنا في اللحظة أحترق بغيظ أمريكا ورهانها.. لا قولي مسموع.. ولا ظُلمكم مرفوع.. ولا أنا الصارخُ في البريةِ بمردوع.. تشردُ النفسُ عن بلادها حتى تموت أو تحظى بمرادها.. مشتغلة بمكارم الأخلاق.. ومالي من عيب وأنا في أمريكا.. سوى انعدام الجاه والمال.. والتفاعس عن بلوغ الآمال.. فيا ليت قلبي في القلوب مثلُ ثوبي في الثياب.. ثوبي الذي صار مزقاً بعد اجتماع الأمم موقدة ناراً تضئ أعناق الإبل، تناقلت أمر اتقادها Cnn واستمرتْ طاحنةً باطن الأرض طحناً.. تسيلُ فيها النيرانُ كسيلان الماء وجريانه.. وبقيتُ منتصراً لقناعاتي إلى أن ظَهر في الأفق مولاي الجديد.. غير الموافق على كلِّ بياضٍ بختي، غيرُ الموافق على شراشف عذريتي، غير المداني لحجاب القبول أشعلُ بخوره في كل آن وحين.. ..، ما هذا المِسخُ الذي صرتهُ ولم أكُ أكثر من عودِ ثقابٍ على شعبةٍ من الجنون.. في البدءِ أوصلوني أولادُ الجهل وغُبرَ الحيض إلى أن تهتز قناعاتي بفكر مولانا.. وأن أراه ككل من سلف.. حين يقولُ بعضُ السلفِ

* مقاطع من نص روائي بعنوان : أعواد ثقاب.

شيئاً سلف، أراني أعصرُه بحثاً عن السلافة، وفى المرحلة الثانية وسوسوا لى بالمعاصى، دائب حضور القلب والرقة والخشوع، والتذكر لذلك الماضى القريب، فهذا زمان وقته لا يوافق وقتى.. وحضوره لا يزامن حضور قلبى أنا العبد الفقير.. وبدن الفقير كله عورة.. خلع الله علىّ خلعة من يود نشر الدين فى مالطة، وله فى الفكر صبوة.

أما محبة ربات الجمال ولا جمال.. فالتزمت أشياخى الذين حذرونى منها وما ستفتنى به النساء، حين يأخذون بمجامع قلبى.. وصرف المناضل القنوت ما حللت سراويلى قط، خوف عقاب أو فوت ثواب، أسأل اللّه أن يبغضنى فيهن فى كل حين وآن. إلى أن جاءتنى «فيكى»..

لم تكن فيكى جميلة، صحيح أنها بيضاء، أسوة ببنات أمريكا، إلا أن بياضها كان أقرب إلى البهتان، وفى عينيها زرقة الخرز، لم تكن زرقة بحار أو سماوات، لذلك عندما رأيتها للوهلة الأولى، انجفلت وصرخت فى أعماقى: إنها Ugly مش حلوة، بمقاييس الجمال التى أراها تترامى على الطرقات كألفاظ الجاحظ، وتبحث عن المعانى الغرّ الميمونة، لم أتعرف بها فى محاضرة أو فى جلسة عامة مثلاً، ولم تسلبنى إعجابى كما يحدث فى القصص الناسجة خيوطها حول رجل وامرأة، لقد جاءتنى هدية، هدية ما من ورائها جزية. هدية من صديقى اللعين «نجاتى»، وكان سابقى إلى أمريكا منذ سنين، وعلمت أن لديه ما يعتاش به من ورائه، وأن طرق الاعتياش تعددت ومكسبه واحد.. وقيل لب أن ثمة موظفين تنحصر مهمتهم فى أن يضعوا زجاجات ملأى مكان زجاجات أخرى.. كلّ ساعة، وفى ذيلها دولاراتها الخمسة.

ولم أكن بالطبع بقادر على عمل كهذا، مما ضيق علىّ معاشى فى أمريكا، فأمى أوصتنى من بين دموعها المنغدقة سحاباً قائلة :-

- إياك يا بنى والعمل فى المحرمات، لا يحفظ العرض إلا التقوى. كن تقياً بأبنىّ، جدودك كانوا تقاة نقاة، وكانوا يقسمون البيدر بالحبة، حبة قمح هنا وحبة قمح هناك و ... فتقلت على أعباء الحياة فى شيكاغو..

صديقى فى ولاية أخرى، على الإنترنت بعثت له رسالة موجعة الكلمات، أشكو له ضياع حالى و (شوارعية) دواخلى المتعددة فى شيكاغو، وإننى أضنانى الجهد والوجد، وإننى أوشك على الجوع، وإنه أخى الذى لم تلده أمى، وختمت رسالتى بأبيات من الشعر أرثى بها لحالى وأطلب شفقته، قلت له إننى كالأُسْدِ التى تموت فى الغابات جوعاً ولحم الضأن تأكله الكلاب، وأضفت خاتماً كلامى قائلاً : Say طوبى لكل الهائمين على وجوههم.. وجلست أنتظر ردّه قالباً لنفسى ظهر المجنّ، ومحملاً إياها ذنوب الخليقة، وطالباً منتى دولار.

- ما هذه المغامرة المقامرة.. ما الذى أتى بى من .. الأوطان..

- يا ليتنى أكملت تعليمى فى «الزرقاء».. يا ليتنى ظللت فى الزرقاء.

فى صباح اليوم التالى.. هرعت إلى الإنترنت. أطلب من مارده الخروج من القمقم ووجدت الجواب:

ستصلك الهدية بعد يومين، انتظرها فى المطار عند التاسعة مساءً واحمل فى يدك لافتة اكتب عليها اسمك وعنوانك حتى يتعرف الهدف عليك،، وفرحت، فرحت لأن «نجاتى» ما زال الصديق وقت الضيق.

●●●

فى مطار شيكاغو طائرات بعدد النمل والقمل فوق ظهر البسيطة، والكل طائرة دقائق معدودة كى تهبط.. .. أحمل اللافتة.. وأرصد الوجوه،، الى أن التقيتها.. وأنا أتعجل الفلوس، أتعجل القرض الحسن، ناولتنى المظروف، قلت باستعجال:

- لا شك أنها النقود، ورقتان من فئة المئة، يا عمى حتى فلوسهم خفيفة نظيفة.. لا أم العشرة ولا أم العشرين، ولا أم الأربع وأربعين..

فتحت المظروف بعناية.. ولم تنهمر الفلوس، ودخل الفأر فى عبّى، وجدت رسالة مختصرة يقول فيها صديقى.

- لا نقود.. أرسل لك «فيكى» حلالاً زلالاً قد تعينك على تدبير أمرك، وتعدّ بحثاً تدرس فيه اثر امريكا على الوافدين فى مدن هى واجهة المهاجرين.. فتدبر أمرك.

ورحت افكر على أكثر من نحو، جاءتنى ساعية على قدميها، ولا أدرى ما الذى يجمعنى بها الساعة رفعت كفى إلى السماء بدت محتجبة أبتهل:

- اللهم نجنى مما أنا فيه، ولا تكتب لى ما كتب للكلب من الخساسة على علو شأن الكلاب فيهم، لا تُشتم ولا تُسَب ولا تُهان، وأنا على درب مهانة تميل بى السفائن ذات اليمين وذات الشمال وروحى مرتهنة فى صهد أمريكا، لكأنى راقد على بيض فاسد مذرًا.. صائن بطنى عن الحرام.. وجوارحى عن الآثام.. إلى أن أطلت أول ليلة جمعتنا من الليالى الآلف.

انهالت علىّ.. تعانقنى قائلة:

- أنت غير معقول .. أنت كاهن، تتركنى أرتاح.. وتغطينى فى الليل ولا تفرض على برامج رعب لا أحبها.

ويجئ دورى الآن فى استكمال دور بطولة ما.. هل أتقمص «مصطفى سعيد» بطل الموسم وأحدثها عن بطولات جدودى.. أمراء الإقطاع، وأوقعها فى شباكى بالطيب والحناء والبخور .. ثم أنقض عليها انقضاض الطيور الجارحة.. لا الوضع تغير.. وكذلك الظروف والوعى أيضاً، الأمر جد مختلف، الناس هنا يلقون بدمهم كل يوم للفحص الطبى.. كما أن هذا البياض الفاضح الذى نسير فى أثره فى بلادنا لاهثين.. أصابعهم بالعماء، فبحثوا عن دعائم أخرى..

ويمضى زمان فى مكان، أطوى الأزمنة.. وأرصف الأمكنة بكل الأسى الممكن وأروى حكاياتى مقصياً خوفى ورعبى.. مقرباً منى جذورى وجدودى وابتهالاتهم إلى الله من أجل سحابة تنزل حمولتها بين ظهر انيهم.. وإذا ما حطت السحابة فى ديارهم طبخوا العيش باللبن وفرقوه على أنفسهم.

جدى «بدوى» الذى عاد من اليمن فى أواخر الحكم العثمانى إلى فلسطين حافيا ماشيا على قدميه فى ستة شهور، وقد ارتدى على جسده فردة منسوجة، تفرش بها ظهور الجمال إذا ما أريد تحميلها، يقظ الروح.. متعب الجسد، قطع الفيافى والقفار وقد نبت له خف فى قدميه من لحمه وجلده، يفترش الأرض كخف جمل، وقد خشن جلده وتشقق، ثم لا تلبث أشعة الشمس أن تداوى جروحه، وقد صارت (الفردة) على جلده ركنا يحميه وجناحاً يسير به، يختبىء جلّ النهار، ويسير جل الليل، إلى أن ينقطع عنقه فينام، ويظل قلبه متعلقاً بالأرض التى صار عنها نائياً فى كنف حروب فى أثر حروب، لم يقصر بصره عنها أبداً، إلى أن شارف قريته والتقى حطاباتها يحتطبن من غابة: «لك الحمد إن الرزايا عطاه.. إن الرزايا ندى» وبكومن الحطب لتعمر البيوت ويُطهى الطعام.. ويدفأ الصغار..

فى الليلة الثانية من الليالى.. وفى «الويك إند».. حيث يظل القوم على أكل طعام وشرب مدام وهم على أحسن حال... يأكلون ويشربون ويطربون، وتدور فيهم كاسات المدام.. على كل من يحضر ذلك المقام.. حدثتها عن «جمعة» (الهدبلة) العظيمة.. إذ كان الرجل يعمل حجّاراً لموسم كامل بقوت يومه.. دافعاً المغارم التى عليه، إذ يكترى بيتاً، ويشترى طعاماً، ويدفع (الخاوة) للظّلَمة من خفراء وبصاصين، وهو طول العام فى كلف يجمع القرش إلى القرش ليسد بها الأفواه الجائعة من جهة، وليدفع خراجه من جهة ثانية، فياليته كغلمان الولاة الذين لهم عادة شهرية يقبضونها فى نهايات كل شهر، فتكفيهم المؤونة وتمدهم بالجاه والسلطان. تاللّه لقد سارت الحياة بهم سير خلاف حيثما قضوها في محاجر «عجلون» بلاد كانها الجنة، وبها جُنّة عن أصحابها لكثرة الفقر والدين (بالفايض).. فكانهم الجمال العطشى تلهث من الحر والعطش وعلى ظهورها الأمواه، فى تلك السنة مرت بهم جمعة، (الهدبلة) العظيمة، خفّ نظر العمال، ولم ير أحدهم أبعد من أخمصيه - فى اليوم الأوّل، وفى اليوم الثانى حلّ بهم خبط عشواء الليل، يرون فى النهار ولا يبصرون فى الليل، فاحتملوا عماء الليل بانتظار فجر النهار، وفى اليوم الثالث حلت فيهم نائبة ثالثة الأثافى، غادرهم البصر، أبو صقر، أبو ندى، ابن الداية.. وغيرهم: الكثير الكثير من ساكنى جوف الجبال لا يعرفوهن من الحِرَف التى علمها آدم إلا حرفة التحجير، فى النهار الذى تلى نهار العماء العظيم اصطفت القلابات حول المحجر، تريد تحميلها حجارة، والعيون مفتحة وسع الفناجين ولكنها باهتة، لا نور فيها.. يفرك الرجال جفونها بظاهر أيديهم رلا بصيص من نور، يقف أبو صقر فى العمال منادياً :

- حملوا القلابات يا لاقين الخير.. وإلا..

تقرع الجملة الأخيرة أسماعهم من وراء حجب الحطّات الثقيلة.. ويركضون.. والأفق يرزح من عماء، ويتمرد العمال على هذا العماء ويتنادون لذبح بعير.. يتعجلون برق العيد.

(الأردن)

حوار مع الدكتور فؤاد زكريا

سعيد توفيق

● أستاذنا الدكتور **فؤاد زكريا**.. لا يذكر اسمك إلا ويقترن بلقب المفكر الكبير.. فما هو تصورك لدور المفكر فى حياتنا الثقافية؟ أطرح هذا السؤال وفى ذهنى أن هذا الدور الآن قد اختلط عند بعض مفكرينا بدور الفقيه والداعية، بل أحيانا بدور السياسى الذى يخاطب أحزابا جماهيرية معينة إسلامية وغير إسلامية، ويتعامل مع عقل الجماهير لأجل تسييسه أحيانا وتبريره أحيانا أخرى.

– بطبيعة الحال كلمة «المفكر» كلمة ذات معنى واسع جدا، فأى شخص يعمل عقله فى أى ميدان من الميادين يمكن أن يسمى مفكرا. ولكن أتصور أنك تقصد بالسؤال الشخص الذى يعد الفكر هو مهمته الرئيسية فى الحياة، وبهذا المعنى فإنى أميز بشكل قاطع بين المفكر والداعية، وبين المفكر والأيديولوجى، لأن الأيديولوجيا بطبيعتها تشوه الفكر وتؤدى إلى انحرافه، كذلك فإن اتخاذ التبرير هدفاً منذ البداية يؤدى إلى تشويه الفكر وافقاده صفة الموضوعية التى هى صفة أساسية للفكر. وبطبيعة الحال، فإن ما أقوله عن الأيديولوجيا ينطبق على الأيديولوجيا السياسية والأيديولوجيا الدينية فى نفس الآن.

● باعتبارك مفكرا مهموما بهموم الفكر والوطن كما يتبدى ذلك فى كثير من كتاباتك.. كيف ترى همنا الحضارى المقيم منذ قرن من الزمان؟ فإذا كان الهم يبدأ حقا عند الاهتمام والوعى بأزمة حقيقية، فإن هذا الوعى بأزمتنا لازال يثير نفس التساؤلات التى تسمى أحيانا «بأسئلة النهضة». ولقد تعددت الإجابات بين مواقف إسلامية وعلمانية وتوفيقية بين هذه وتلك (مع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تسليمنا بما هنالك من اختلافات وتيارات متنوعة داخل كل موقف). سؤالى إذن هو لماذا لازلنا نسأل حول «مشروعات نهضوية» دون أن تكون هناك نهضة حقيقية؟

– أنا شخصيا أشك جدا فى تعبير «المشروع النهضوى» هذا؛ لأنه يستخدم بشكل مطاط وبشكل خادع فى حياتنا الثقافية المعاصرة: فعلى سبيل المثال نجد أن هذا التعبير ينظر إليه – من ناحية – على أنه علامة من علامات العمق عند المفكر؛ ولذلك يدعون إنهم أصحاب «مشاريع» ليعطوا لأنفسهم ثقلا لا يستحقونه، كذلك فإن بعض الناس ينخدعون بالكم وحده، فإذا وجدوا شخصا يكتب فى موضوع ما عددا من المجلدات الضخمة يسمونه «صاحب مشروع»، ويتصورون أن هذا التعبير فيه مدح له وإعلاء من شأنه. ولكن المسألة أصبحت مطاطة فى حياتنا الآن، وأنا لا أومن «بالمشاريع» هذه، فهى ليست سوى محاولات ينطبق عليها ما ينطبق على أية محاولات أخرى، بينما كلمة «المشروع» تضفى على الإنتاج الفكرى نوعا من الثبات ونوعا من الامتداد الزمنى.

● ومع ذلك، فإن سؤالى لازال قائما، وهو: لماذا لم تتحقق نهضة طوال هذا القرن، رغم كل التساؤلات ورغم كل المشاريع المزعومة؟

– أنا أعتقد أن محاولة حصر تفكيرنا فيما يسمى بمشاريع هى محاولة ضارة جدا، لأن الفكر يجب أن يترك لينطلق حرا دون قيود، بينما المشروع مهما كان إطار، والإطار قيد على الفكر. فالمبالغة والإسراف والانخداع بكلمة «المشروع الفكرى» هذه تؤدى فعلا إلى الإضرار بفكرنا وإعادته إلى الوراء على الدوام. وهذا هو الحادث الآن؛ لأننا لم نتقدم فكريا بشكل ملموس طوال ما يقرب من قرن من الزمان.

● أرى أن معظم أسئلة مشروعات النهضة يمكن الاستعاضة عنها أو اختزالها فى سؤال واحد هو سؤال الإبداع: لماذا لا نبدع؟ وكيف نبدع؟ فالإبداع فى حد ذاته يلغى ويتجاوز تلك الثنائيات فى المفاهيم والقضايا التى شبعنا منها: كالأصالة والمعاصرة، والتراث والتجديد، والأنا أو الهوية فى مقابل الآخر. وسؤالى هذا الذى قد يبدو بسيطا فى ظاهره يعنى ضرورة أن نطرح المسألة على نحو آخر، وأن نتحول من الجدل الفكرى حول هذه القضايا إلى البحث الذى يتخذ صورة إجراء عملى عن أسباب الظاهرة الواقعة بالفعل وهى «غياب الإبداع» وسبل تجاوز المعوقات التى تؤدى إلى هذا الغياب. ومسألة الإبداع إذن تعنى بالضرورة تجاوز الطرح التقليدى للقضايا السالفة؛ لأن أى إبداع حقيقى يعنى أو يتضمن فى وقت واحد: أننا نشارك فيما يصنعه «الآخر» الذى تخلفنا عن ملاحقته أو «معاصرته» بسبب غياب الإبداع، وأننا بإبداعنا هذا نعكس شيئا من ذاتيتنا أو هويتنا فى نفس الوقت.

– الشرط الأول للإبداع كما يعلم كل المشتغلين بالفكر هو الحرية. وأخشى أن أقول إن هناك قيودا على الحرية فرضت على المفكرين طوال الفترة الحديثة من تاريخنا. وهذه القيود اتخذت أشكالا متعددة: كانت هناك قيود السلطة السياسية القائمة، كما كانت هناك أيضا قيود السلطة الدينية، وهذا قيد شديد جدا لازال يكبل الفكر فى اللحظة الراهنة. وترتب على هذا القيد الأخير قيد آخر أصبحت تفرضه الغوغاء على المفكرين الآن،

فالمفكر فى الوقت الراهن يعمل حساب الغوغاء قبل أن يعمل حساب المفكرين من أمثاله، وهذا كله لا يؤدى إلى نوع من الإبداع، لأنك عندما تفكر وتريد أن تعبر عن نفسك تجد أنك تستهلك جزءا كبيرا من طاقتك الذهنية فى طريقة التعبير وليس فى مضمون التعبير حتى تتجنب أذى الجماهير الجاهلة والجماعات التى تترصد لأى فكر مجدد أو لأى فكر يخرج عن إطارها الخاص. فعلى سبيل المثال ترك الباب مفتوحا أمام مسألة كالحسبة هو شئ من أخطر ما يكون.. شئ من قبيل ذلك الذى تمت ممارسته إزاء أستاذ جامعى مثل **نصر أبوزيد**، ففتح هذا الباب معناه أن رجل الشارع الجاهل يصبح رقيبا عليه، كذلك فإن الأخبار قد تناقلت فى الفترة الأخيرة أن أستاذا جامعيا فى الكويت قد قدم للمحاكمة وحكم عليه بالسجن بسبب لفظ واحد قاله منذ سنتين.

● ماذا قال بالتحديد؟

– كان فى الواقع يتحدث عن الجماعات الدينية التى تريد فرض آرائها بالضغط وبالقوة، فقال إن الرسول نفسه لم يمارس هذه القوى، لأنه – وفقا للتعبير الذى استخدمه الأستاذ – فشل فى نشر الدعوة بين أهل مكة ولم يتمكن فعلا من نشر دعوته إلا بعد أن دخل الأنصار فى المدينة فى الإسلام؛ وبالتالى أخذوا عليه كلمة «فشل» هذه. وهذا مسلك غوغائى؛ لأن القرآن نفسه يقول عن الرسول: «قل إنما أنا بشرمثلكم»، ومادام الرسول بشرا حسب نص القرآن، فإن البشر يمكن أن ينجح أو يفشل، أى أن الفشل هو إحدى النتائج التى يمكن أن تنتهى إليها أفعال البشر.

● قبل أن تكون مفكرا، أنت أستاذ للفلسفة. ولقد أفرز الاشتغال بالفلسفة فى مصر تيارات فلسفية: كالماركسية والوضعية والوجودية وتيار نقد التراث.. أين موقع الدكتور **فؤاد زكريا** من هذه التيارات.. هل يمكن أن نسمى إتجاهك بالعقلانية النقدية؟ وما تقييمك لدور هذه التيارات فى حياتنا الثقافية.. ولماذا تراجع تماما هذا الدور؟ باختصار: كيف ترى وضع الفلسفة فيما مضى وفيما هو قائم؟ وهل هناك دور متوقع للفلسفة فى ضوء المعطيات الراهنة للوضع الفلسفى؟

– الواقع أن تعبير «العقلانية النقدية» ليس تعبيرا عن تيار معين، وإنما عن منهج معين أو طريقة فى التفكير، وهذا المنهج يمكن أن يطبق فى أى تيار آخر من التيارات التى ذكرتها. أما عن سؤالك: أين تضع نفسك من هذه التيارات التى كانت سائدة؟ أقول إننى باستقلالى عنها جميعا، واعتبر أننى أقدم خدمة كبرى إلى نفسى وإلى مجتمعى عن طريق هذا الاستقلال؛ لأننى بهذه الطريقة أظل محتفظا بالمسافة الكافية بينى وبينها، وأستطيع أن أصدر عليها حكما نقديا. ومجتمعنا فى أشد الحاجة إلى هذه الأحكام النقدية؛ لأن الشئ الغالب علينا هو المسايرة، بينما المخالفة والنقد هو ما ينقصنا حقيقة، وأنا أعتبر أن من مهامى أن أفرز كل ما هو موجود فى الساحة، لكى أنبه الناس إلى ما فيه من أخطاء وإلى ما فيه من مزايا.

● ولكن السؤال لازال قائما عن دور التيارات الفلسفية فى واقعنا الثقافى. فقد كان لكثير من هذه التيارات دور فاعل فى حياتنا الثقافية امتد تأثيره حتى إلى مجال الإبداع والنقد الفنى: فالماركسية أفرزت على سبيل المثال اتجاه الواقعية الاشتراكية فى الفن والأدب، و**عبدالرحمن بدوى** استلهم الوجودية وحاول أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يدخلها فى نسيج الوعى الثقافى من خلال الكشف عما هنالك من طابع وجودى فى التجربة الصوفية، كذلك استخدم **زكى نجيب محمود** أدوات الوضعية والتحليل المنطقى فى فهم كثير من ظواهر حياتنا ومجتمعنا.. إلخ. لكننا نلاحظ أن هذا الدور الذى كانت تضطلع به الفلسفة قد تراجع إلى حد كبير.

– الأمثلة التى ضربتها تدل على أن هذه التيارات تعبر عن المرحلة التى بلغتها الفلسفة فى مجتمعاتنا؛ لأن ما يسمى بالتيارات هى عروض لفلسفات موجودة بشكل أفضل وأوضح فى مجتمعات غير مجتمعاتنا. أعنى أن علاقتنا بالفسلفة ظلت حتى عهد قريب مسألة عرض وتوضيح، فكل من يأخذ مذهبا من المذاهب أو فيلسوفا من الفلاسفة ويعرضه بشكل واضح يسمى عندنا صاحب تيار. وهذا ينطبق على **زكى نجيب محمود** مثلما ينطبق على **عبدالرحمن بدوى** وغيرهم من كبار الأساتذة فى جامعاتنا. ونحن فى مرحلة العرض والتعريف هذه نحتاج إلى وقت طويل حتى تنضج تلك الأفكار الفسلفية فى اذاهننا، وبعد ذلك يمكن أن تأتى مرحلة الابتكار المستقل فى الفلسفة.

● معنى ذلك أننا مازلنا فى حاجة إلى حركة ترجمة قوية وإلى الإنتاج الإكاديمى المدقق، خاصة أن هناك تسارعا فى الإنتاج الفلسفى الغربى يفوق أضعاف ما كان يحدث من قبل، كما لاحظت أنت نفسك فى إحدى مقالاتك.

– لابد أن تأتى مرحلة العرض والتعريف أولا، ثم يعقبها مرحلة العرض النقدى وأتصور أن هذا هو ما أقوم به، فإننى عندما أكتب عن فيلسوف أبدأ بنقده منذ الصفحة الأولى حتى آخر صفحة. وهذه المرحلة الثانية هى الممهدة للمرحلة الثالثة والأخيرة وهى مرحلة الابتكار: فنحن نتعرف أولا ثم نتخذ موقف الندية بأن ننقد ما تعرفنا عليه، فلا نأخذه على أنه شىء مقدس يُقبل على ما هو عليه. فأنا مثلا كتبت عن **أفلاطون** فى مقدمة ترجمتى لكتاب الجمهورية، وكنت كلما قرأت عن **أفلاطون** أجد تراثا كاملا من التقديس له وتنزيهه عن أى خطأ من الأخطأ سواء عند العرب أو الأجانب، ولكن الإنسان لا ينبغى أن يخاف فى هذه الحالة، بل ينبغى أن يعمل عقله أقصد أننى لم أكتب شيئا عن **أفلاطون** دون أن أنقده بمنتهى القوة، وقد فعلت نفس الشئ بالنسبة لنيتشه، رغم الهالة من التعظيم له. لذلك، فإننى أعتبر هذه المرحلة الثانية النقدية مهمة جدا؛ لأنها تنقلنا من المرحلة الأولى – وهى التعريف – إلى مرحلة الابتكار الذاتى.

● فى كتابك عن «التعبير الموسيقى» أصدرت «حكما قاسيا» – على حد تعبيرك – حينما قلت: ليس لدينا فى الشرق فن موسيقى بالمعنى الصحيح. هل مازال الحكم ساريا بالنسبة لك؟

– هذا الحكم يبدو فى ظاهره قاسيا، لكن – للأسف الشديد – لم يفهمه أناس كثيرون فى سياقه الحقيقى وأخذوه منفصلا عن سياقه الحقيقى. وفى هذه الحالة فإن الأمر يستدعى خلافا شديدا معى؛ لأن هناك فعلا موسيقى لدينا. لكن الذى كنت أقصده من هذا الحكم هو الموسيقى المكتفية بذاتها، الموسيقى التى تستطيع أن تؤدى رسالتها كفن بقدرتها الخاصة.. موسيقى الأوركسترا أو الآلات.. أقصد الموسيقى المستقلة عن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الغناء؛ لأن عندنا فى الشرق كل ما يُسمى بالموسيقى هو عزف مصاحب للكلمات؛ ولذلك قلت إن الموسيقى عندنا، غير قادرة على أن تقف وحدها مستقلة بوصفها فنا خاصا. فعلى سبيل المثال أنت تجد فى الموسيقى الكلاسيكية الغربية بعض السيفونيات أو بعض أعمال موسيقى الحجرة كما يسمونها، تجد ما يمكن أن يكون عملا فنيا كاملا ومعبرا بأسمى درجات التعبير، لكن مثل هذا النوع من الموسيقى غير موجود عندنا؛ لأن الموسيقى (عندنا) إذا انفصلت عن الكلمات أو عن الأغنية تموت أو تؤدى دورا هزيلا جدا لمجرد التسلية أو الترفيه.

● القول بأن الموسيقى الخالصة تكون قادرة بذاتها على التعبير الجمالى بوضوح دون حاجة إلى كلمات مصاحبة كما فى الأغنية أو النص الأوبرالى، هو قول لا خلاف عليه، وقد أكد عليه بقوة الفيلسوف الألمانى شوبنهاور، ولكن المشكلة تنشأ حينما نتأمل حال الموسيقى الشرقية لدينا، وأظن أن المشكلة هنا لا تكمن فى عملية الإبداع نفسها من خلال الموسيقى الخالصة. ويمكن أن نذكر هنا أمثلة عديدة، وإن كان المثال الحاضر بذهنى الآن هو أعمال **راجح داود** التى تشكل بعضها نموذجا حيا على الموسيقى الخالصة المطبوعة بروح شرقية والتى يدخل فى بنائها أحيانا مقاطع مكتوبة لآلة العود على سبيل المثال، فإنه ينبغى الاعتراف بأن مثل هذا الإبداع لازال يمثل حالات فردية ولا يشكل ظاهرة فنية إبداعية.

– مع إحترامى لأعمال **راجح داود** لأننى لم أسمعها؛ وبالتالى لا أستطيع أن أحكم عليها.. فلنفرض أن هذه الأعمال على مستوى عال جدا من الإتقان، هل تستطيع هذه الأعمال أن تشق طريقها وسط الجماهير حينما تقبل على سماع الموسيقى. هذا لا يمكن أن يحدث إلا عندما يتحول هذا النوع من الإنتاج الفنى إلى ظاهرة بحيث نستطيع أن تغير من وعى الناس وأذواقهم. «فالظاهرة» التى تتحدث عنها تعنى أن الناس ينبغى أن يتخلوا عن المفهوم القديم للموسيقى المساندة للغناء، فلابد أن تفهم الناس أن الموسيقى وحدها قادرة على أن توصل رسالة فنية رفيعة جدا إلى الإنسان وهذا الفهم لم يصل إلى أذهان الناس فى بلادنا حتى الآن. وهذا هو السبب فى الحكم الذى أصدرته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صفير ساخن وجثث محروقة

كان المشغل فى تلك اللحظة اشبه بحطام قرية صغيرة تعرضت لقصف اطلسى، أو زلزال مدمر جاوز فى غضبه مقياس رِخْتَرْ. شاهدنا فى الطريق إلى المشغل - بعد سماع نبأ الكارثة - الكلاب المذعورة وقد ضاقت بها الأرض على رحبها. شاهدنا السلاحف وهى تفر من قواقعها من فرط الحرارة. شاهدنا العِقْبانْ القادمة من عزلة الصحارى البعيدة وهى تحوم فى السماء بانتظار انتهاء المأتم الجنائزى علها تظفر بقليل من اللحم المشوى. رأينا كيف استحال فصل جثث العاملات، أو حتى تشخيصهن وسط ركام هائل من الفحم الآدمى الملتهب. رأينا الناس الذى تقاطروا من كل الجهات وفى عيونهم فاجعة السؤال.

ادعى صاحب المصنع - الذى كان حتى تلك اللحظات مازال فى السماء فى طائرة الساعة الثالثة المتجهة إلى هونج كونج - أن كل شىء كان على ما يرام. اسطوانات غاز البيوتان المسالْ فى أثير من الطمأنينة لا يعكر صفوه إلا اجترار آلام العاملات الحالمات بالغد المشرق. طواحين الشرار كذلك تخزن فى طبقات من الإسفنج العادم للمخاطر. كل شىء فى هذا المصنع المتواضع صمم لمواجهة الاحتمالات الطارئة والطائشة.

وزيادة فى الحرص ورفعًا لدرجة الأمان دُمِغَتْ جدران المشغل بِرَقَيْاتْ هندية على يد أمهر عَرّافات الوطن. وفى صباح كل يوم كانت عاملة التعبئة تطوف أرجاء المصنع بمبخرة الصندل المجوسى وأجود أنواع البخور الفارسى، لطرد الشياطين المتربصة فى الزوايا الضيقة.

فى الأيام الأولى لبدء الكارثة اشتكت عاملة التعبئة من أنها لم تعد قادرة على تمييز رائحة البيوتان من رائحة البخور، فلم يتوان بل سارع إلى ترقية الماكينات، وعمد مسنناتها بحجاب مكين ضد الشياطين العنيدة.

اشتكت عاملة أخرى من أسلاك الكهرباء العارية وقالت أنها تسبب لها رعبًا فى الليالى الباردة. فرد عليهن بكل تجرد وإيمان.

- يا عزيزاتى العاملات لا تخفن فإن كل شىء يبعث على الطمأنينة. اعملن بكل جد ولا تبالين بصغائر الأمور.

حمل شنطته الحبلى بالمستندات وغادر بعد أن ألقى على العاملات ديباجة الأوامر الضارية، كانت الطائرة على وشك الإقلاع.

وبينما كانت الطائرة تحلق فى السماء فوق رهام من آلام ورغوة من حسرات، حملت دقات التليفون النقال ارتعاشات متفحمة خالطها سناج فحم ملتهب.

فرد بجرأة من له قلب صناعى قائلا:

- تكلم ماذا حدث؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومرة أخرى كان النقال يرتعش من خلال دفقات كهربائية حزينة، قال كبير العمال بجسارة مخنوقة

- تفحمت الصبايا يا سيدى فى زريبة اسطوانات البيوتان.

جاءه الرد على شكل بكائية من رذاذ غضب ومخاط كلمات تستفسر عن مصير المشغل فيما إذا كان احترق جميعه.

- نعم يا سيدى احترق المصنع واحترقت فيه صبايا كن ينتظرن الخطوبة فى الربيع القادم، وعلى الأرجح أنه لم يبق شىء سوى لعبة أطفال قَبَضَتْ عليها أصابع متفحمة، يبدو أنها هدية لطفل فى عيد ميلاده ما زال ينتظر أمه التى لم تتعود التأخير إلى ما بعد السادسة.

أحمد تيمور

لمن كل هذى التفاصيل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمن كلُ هذى التفاصيلِ

والناسُ تعبر هذا الوجودَ على عجَلٍ

والتواريخُ باهتةٌ كالكتابةِ فوق دفاترِ ماءْ

لمن كلُّ هذى التفاصيلِ

أكتبها للذى سيجىء ويمضى

كمثل شعاعٍ من الضوء يحمل صورة نجمٍ بعيدٍ لنجمٍ بعيدِ

شعاعٍ مضى حين جاءْ

أنا لست أدرى لماذا أجشَّمنى كلَّ تلك المشقةِ

أى تراثٍ سأتركُ . . أىّ أمانىَّ سوف أنالُ . . وأىّ رجاءْ

لماذا إذن أبتلينى بما لم أُكلَفْ بهِ

ولدىَّ الخياراتُ أن أكسرَ القلمَ الأسودَ الجافَّ

أو أن أمـزِّقَ أوراقىَ البيضَ من غـيـر سوءٍ قـبـيل تكبَّدها الليلَ فى الامتلاءْ

لماذا يكون إذن باختيارى الدخولُ برِجْلىَّ فى ساحة الابتلاءْ

وقد كان أولى بقلبى الركونُ إلى شعرىَ الغزلىِّ

ففى الغزلياَّت يصفو الزمانُ ويصبح واللازمان سواءْ

ولكنَنى سادرٌ فى رهانى

وأعلم أنَى سأخسرُ

علمى بأنَ المقامر فى راحتى إصبعٌ سادسٌ

والقمار بأعصاب كفّىَّ داءْ

وكم مرّةٍ قلتُ: سوف أنام مع الصمت فى جسدٍ واحدٍ

غير أنىَ أخرج من جسدى

كلّما حلَّ فى جسدى الانتشاءْ

لمنَ كلُّ هذى التفاصيلِ

فى قصَّة العشقِ

حيث الجميلة مغرمةٌ بالجرىء

وحيث الجرىء تنام على ركبته نساءٌ

وتصحو على ركبتِه نساءْ

ويبدو كعادته مودعاً يده جيب بنطالِه

والقميصُ المشجَّر يغرى العصافيرَ من حوله أن تحوم مؤمِّلة أن تسوّى أعشاشها

بين أغصانِه.. ويشجعها نوع تلك العطورِ التى كان يسرفُ فى وضعها تحت إبطيه

أو فوق صدغيه بعد الحلاقةِ

لكنّه كان يطردُ عنه العصافيرَ حين يحاولُ تقليدَها فى الغناءْ

لمن كلُّ هذى التفاصيلِ

هل هى للرجل الجالس القرفصاءْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يفتّشُ بين الحذاءِ وبين الحذاءْ

عن الفرق بين الرضا بالوضاعةِ

والوضعِ عند الطلوع المفاجئِ من نقطة الصفر فى نصف دائرة الانحناءْ

يفتّشُ.. وهو يقوّسُ إصبعَهُ

ويكوِّرُ خرقته فوقه.. ويثبّت صندوقه.. ويبلّل فُرشاتَهُ بالطلاءْ

عن الثمن الافتراضىِّ للكبرياءْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمن كلُّ هذى التفاصيلِ

عن حادث القتلِ

هل هى للقاتل المستريب بكفّيهِ

ينظر للدم يقطرُ من مرفقيهِ

بغير اعتناءْ

أم الأمرُ

يعنى الشهودَ الذين يثيرهم المنظرُ الدموىُّ

شريطةَ ألاَّ يكونوا وقائعَ فيهِ

شريطةَ ألاّ يعودوا لأعمالهم وعلى كمِّهم أثرٌ للدماءْ

أم الأمر أمر القتيل يدعكُ العينَ

حتى يلمِّعها من ضبابٍ كثيفٍ ألمَّ بها لحظة الانطفاءْ

لمن كلُّ هذه التفاصيلِ عن نصف تفّاحةٍ كنتُ أقضمُها

والفتاة التى كنت أعشقها تقضم النصفَ

والناس ترجئ أنصاف تفّاحها العاطفيِّ

إلى أن يدبّ الفساد بسكّره ويقرر فى قلبه العطبُ الإختباءْ

فتفتر تفاحتى فى فمى وترفُّ

وتفتر فى فم من لم تضع فمها فى فمى وترفُّ

فأعرف أن الفتور اعتذارٌ

وأن الرفيف احتضارٌ

وأن الذى سوف يبقى من الشعر بيتُ رثاءْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمن كلُّ هذه التفاصيلِ

هل هى لامرأة كان فى طهرها يستحمُّ البنفسجُ

واليوم تعرفها الطرقاتُ جميعاً

وتعرفها كلُّ أعمدةِ النورِ حين يجىء المساءْ

لمن كلُّ هذى التفاصيلِ

أحكى تفاصيلها للذين على بابها يرهفون الحواسَّ

ويسترجعون حكاياتهم معها. . . واحداً . . واحدا

ثم ينسحبون إلى الحافلات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترحِّلهم للبيوت فيفترشون جرائدهم ويحطُّون أجسادهم فوق أخبارها

فتئن السطور وتخرج من بينها صورةٌ مثل صورتها فى البطاقةِ

تجلس فوق أسرَّتهم، . . وتشدّ من الثوب أطرافه . . وهى تمضغُ علكتها

وتدخِّن سيجارةً من سجائرهم . . فيلفّ الدخانُ ويدلف من فتحات شبابيكهم .

ويصير سحاباً كليماً يبلّغ أسرارَهم للسماءْ

لمن كلُّ هذى التفاصيلِ

أطرحها كقماش السراويلِ . . ردفينِ . . ردفينِ

ليس على المشترين إذا ما اشتروها سوى الارتداءْ

لمن كلُّ هذى التفاصيل

أحكى تفاصيلها للقناديلِ . . مزروعةً فى حنايا ضلوعهمُ

بيْد أنهمو يحرمون فتائلها الزيتَ والحلمُ لا يستطيع الظهورَ لهم

كيف يعرض أفكاره فوق شاشاتهم وهى سوداءُ

ليس عليها بصيصُ ضياءْ

فيختلط الحلمُ بالوهمِ

والطيفُ بالشبح المتسربل بالإثمِ

ينهضُ فى مثل هيئة والد هملتْ من الهاجس الشكسبيرىِّ

يطلب ردَّ الحقوق التى لم تسَّددّ فواتيرُها والحقوقُ قضاءْ

لمن كل هذى التفاصيلِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أهملها وأحاول أن أتجنَّبها

وهى تتبُعنى فى الطريقِ . . وفوق السلالمِ

تحت السقوفِ . . وبين صحون الفطورِ . . وبين صحون العشاءْ

سأسردها مثلما هىَ

لا شىء عندى سوى السردِ

إنّ الحكاياتِ يا سيداتى وياسادتى كائناتٌ تراثيةٌ

ليس يحكمها الانتخابُ الطبيعىُّ

أو نظريتهُ فى النشوء وفى الارتقاءْ

فمن بعد موت العيون التى فى الوجوه القديمةِ

لا يصلح اليوم مثل التفاصيل مسرودةً للبقاءْ

إذن لا مناصِ من السردِ

إنّ النميمةَ طبعى أمارسها كالتنفُّسِ

والخوض فى سيرة الآخرين مزاجى

وما قلتُ يوماً بأنى ولىٌّ من الأولياءْ

هو السردُ أسلوبُ شعرى المفضَّلُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمّا الغناءُ فقد كان مرحلةً فى حياتى ومرَّتْ

لهذا فإنّى أشَكُّ بأنى سأُحشرُ يوم القيامة فى زمرة الشعراءْ

ولكنْ هل السرد لى

أم لآخر لم أكتشفْه إلى الآن فى داخلى

إنّنى بعد لم أكتشفه لأنّى أخاف مباغتتى بالحقيقةِ

أخشى بألاَّ أرى أحداً فى ضميرىَ حين أزحزح عنه الغطاءْ

هو السرد يحكمنى

فلمن أتوجَّه بالسرد يا أصدقائى

فعالمنا مؤمنٌ بالصداقةِ

لكنّه كى يقدِّم للطوطم النرجسّى قرابينَه . . يذبح الأصدقاءْ

لمن أتحدَّث والعصرُ خالٍ من الناسِ

حين صحونا من النوم لم نجدِ الناسَ

أصبحت الأرضُ خاليةً وخراباً

كأن لم تكنْ أمسِ عامرةً بالرسالاتِ والأنبياءْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمن كلُّ هذى التفاصيلِ

للموتِ . . إنى أحدِّثه وأنا راقدٌ فى الحصى والحصانةِ ضدّ التململِ

وهو إلى جانبى راقدٌ ساندأ سنَّ منجله فوق سور الفناءْ

سأفنى أنا والحكاية دائرةٌ

لا تكفُّ عن الدوران كمنظومةٍ من كواكبَ تضبطها الجاذبيَّةُ

أو نسقٍ من كهاربَ سالبةٍ حول مركزها الموجب الكهرباءْ

لذا سأقدِّم كلَّ التفاصيلِ

ملتزماً بالأمانةِ والصدقِ

معتزماً عدم الكذبْ تحت مظلّة حلف اليمينِ

وتحت المظَّلة يحتفل الوردُ والفلُّ بالياسمينِ

فقل لى بربِّكَ

من يستطيع مقاومةَ الشَّم والضمِّ والقضم يا شجرَ الكستناءْ

سأسرد كلَّ الذى أتذكَّرُ

أذكر أنّىَ من بعد موتٍ قديمٍ . . ظهرتُ على شاطئٍ مشمشىٍّ

فأخبـرنى مشمشُ الشطِّ أنّ له فى الرمال حدائقَ مـنسيَّة منذ حادثتى

غرقى وذهولي

وكلُّ التفاصيل معروفـةٌ للجِمال. . ومطويَّة فى صدور المها وخصور الظباءْ

فكَان علىَّ الخروجُ إلى الصيدِ

محتملاً جعبتى فوق ظهرىَ متخمةً بالسهامِ

وفى كفَّىَ القوسُ قـد وتَّرتْها الصباباتُ فى مقـلتىَّ وأرهفها فى دمى الاشتهاءْ

ورحت أحثُّ على السير ساقى وما من مهاةٍ تمرُّ علىَّ ولا ظبيةٍ

فرجعتُ إلى ناقتى أرتجيها الكلامَ

فقالت بأنّ الطريقَ طويلٌ ولابدَّ يا صاحبى من حداءْ

ومازلتُ للآن أحدو. . وأعدو

ويبدو كأنى سأقضى حياتى هنا فى الفيافى وراء القوافى

أروح وأغدو بغير انتهاءْ

لمن كلُّ هذى التفاصيلِ

مازلتُ أسأل نفسى. . ونفسىَ تسألنى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سوف ألقى بشعرىَ فى الطرقاتِ

لعلَّ الذين يسيرون فيها يرون بها الكائناتِ التى لا أراها

فيحمل بعضُهمو بعضها ويخفِّف عن عاتقىَّ العناءْ

سألقى بشعرىَ

إنّ قصائده كالفهودِ بدائيَّةٌ

قد يروِّضها أحدٌ

وتصير سنانيرَ قابلةً للتودُّدِ والإقتناءْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمن كلِّ هذى التفاصيلِ

قد أصبح الأمرُ أوضحَ أن نشكِّكَ فيه.. استقرّتْ منازلُنا فوق أعضائنا

كيف يمكننا أن نغادرها للمصايف فى الصيفِ

ليس هنالك من أملٍ غير أن يقبل البحرُ

يغسل قاعاتنا فى القرى والمدائنِ

بالملح واليود والماء.. يرغى على جانبيه الرغاءْ

لنا أن نشكّكَ فى الأرض والشمس والظلِّ

فى الطين والطمى والرملِ

لكنّما البحر . . لا

إنّ زرقته للسماء امتدادٌ وجسرٌ يمرُّ عليه الدعاءْ

هو البحر سوف يحرِّرنا من شوارعنا الجانبيَّةِ . . تقبض فوق معاصمنا

كلٌّ رسغين فى قَدر واحدٍ من حديدٍ

وكلُّ العيون مسدَّدةٌ للميادينِ

شاخصةٌ فى انتظار التماثيل أن تتحرَّك من فوق أنصابها

والتماثيل تقعدُ فوق الرخامِ تدخن ترجيلةَ اللامبالاةِ

واللامبالاة تنفث زفرتها الحجريَّة ملء رئات الهواءْ

فأصبح صدر المدينة يسعلُ

إنّ المدينةَ موبوءةٌ

أين أوديبُ حتى يخلِّص أبناءها من حصار الوباءْ

يقول سفلكيسُ

إنّ الذى نترجّاه أعمى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يجوب البريَّةَ كالسامرِّى ويصرخ من عمق مأساتهِ

إن أوديبَ أنبلُ من أن يصير إلى جثَّةٍ فى العراءْ

سيعترف الأبُ أنَّكَ لم تكُ أنتَ الذى قد قتلتَ أباكَ

وتعترف الأمُّ أنّكَ لم تكُ أنت الذى قد تزوجَّتَ منها

وحين تقولْ ألكتر أنَّك لم تكُ أنتَ الذى كنتَ

يا سيِّدى سوف تنفض عن مقلتيك الأسى والعماءْ

وسوف تعود المدينةُ بلُّورةً

فى كرستالها يسكن الوهج الجوهرىُ النقاءْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمن كلُّ هذى التفاصيلِ

إنّ التفاصيل عبءٌ على السامعينَ

وموَّ النا ليس يطربُ

بعضُ المواويلِ مختلفاتٌ. . وإن شابهت بعضَها فى الأداءْ

تفاصيلُنا لاتهمُّ الذين يرون النجوم مساميرَ من فضَّةٍ

ثبتوها على مخملٍ أسودٍ فى الفضاءْ

تفاصيلُ . . تفضح أوهامهم . . وتواجههم كالمرايا

وترفع عنهم وهم فى الفراش بطاطينَهم

وتُعرضهم بغتةً للشتاءْ

فموّالنا أحمرٌ كالذئابِ التى لبستْ دَمها

كى تفرِّغ شريانَها للعواءْ

وموّالنا أخضرٌ

والبساتينُ من ألفِ ألفِ ربيعٍ

تنادى على العشبِ أن يتخلَّص من خوفِه النمطىِّ من الضأنِ

موّالنا طرفٌ فى النداءْ

ولكنّها ضجةُ السوقِ

تذبح فوق الرصيف الشجيراتِ حين تطلُّ

وتهرس أوراقها الخضرَ تحت الحذاءْ

وتهتف أنّ الذى لا يباع ولا يشترى

يزحم الطرقات ويكتظُّ فى الشرفاتِ

ويلتفُّ فى النهر حول الجسورِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيرتبك النهر حتى يفيضَ . . وحتى يغيضَ

فلا صوتَ يعلو إذن

فوق صوت السماسرةِ المنشدين الذين يغنون للبيعِ وقت الشراءْ

وموّالنا بائرٌ

ليس يسمعه غير صاحبهِ

كاسدٌ كالبراءة

فى صوته غصّةٌ ليس يذهبها عنه إلا تورُّطه فى البكاءْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الحميد البرنس

زفاف نملة الجميلة

في تمام السابعة وعشر دقائق وثلاثين ثانية، من صباح الغد، سوف أغادر، بعربة نقل القطن، إلى المدينة، للمشاركة في عقد قران ابن الجيران. وسأكمل، بزوال هذه الشمس، أحد عشر يوما من عمر الإجازة الصيفية القصيرة. كان كل شيء يسير على ما يرام. وكنت سعيداً. بمرأى الخضرة وصحبة أبي مفتش المشروع الزراعي الذي يبعد إلى الجنوب من المدينة بحوالي الخمسين ميلا، عندما رأيته هناك...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان يطل، من جوف المرآة نصف المتُرب، على استحياء.. شارب خفيف.. نابت.. لا تكاد تلحظ وجوده عينا خاطبة شَبِمة.. لكنه بدا لي في ذلك الوقت، ولسبب ما، أكبر حجما من شارب جَدّي حسين الجزار.. (رحمه اللّه): قالت عمتي العانس التي أكملت في سنة الجفاف عامها السبعين.. وقالت رحمها اللّه: (يُقال.. يا ولدي.. واللّه على ما أقول شهيد.. أن صقراً من مراعي إبليس البعيدة حطّ على حافة شارب جَدّك بمخالب من نار.. وجعل يهز جناحيه طرباً كلما أوغلت الجارية في الغناء.. كان ذلك في أحد الأعراس الأربعينية.. حتى أن نائب الحاكم الأشقر.. الذي جاء بمدفع المكسيم للقبض على جدّك.. قد أصابه الذهول.. فبالَ على سرواله الكاكي).

وصباحاً، حين ودعت أبي عند مخارج القرية وداع رجل لرجل، واتخذت مكاني داخل عربة نقل القطن، شعرت بخيبة أمل جرحت كبرياء رجولتي الوليدة، بوطأة من حزن ظلت تُثقل على قلبي طوال الوعرة إلى المدينة.. ذلك أن أبي، أطال اللّه عمره وأبقاه، لم يلحظ، في غمار وصاياه العشر، ما طرأ على أسفل منخري من تحول ظننته أهم حدث تمّ بعد رحلة جَدّي الميمونة إلى بيت اللّه الحرام.. فقط، وتحت نور الشمس الرائق، قال لي: (هذه مصاريف الشهر.. أعطها لأمّك فور

وصولك.. وقل لها أن تمسك يدها قليلاً .. النسوان أخوات الشيطان.. مُبذرات.. وكأن القروش ملقاة على قارعة الطريق.. وهذه لكشف الزواج.. سجّلها باسمي.. لا لا.. ضعها في جيبك الآخر.. كدا تمام.. وقل لإبننا العريس: لولا ظروف الشغل.. والدنيا موسم.. لكان أبى أول المباركين.. وإن شاء الله بيت مال وعيال).. وصمت.. لكنه أضاف، في لحظة بكاء الموتور، إلى قائمة وصاياه الحكيمة: راجع واجباتك المدرسية جيّداً.. وكُن الأول على زملائك.. كما أن مشاهدة الأفلام تُفسد النفوس.. مع السلامة يا ولدى».

وفي زحام العُرس، حينما كنت أخرق الأرض بشاربى الوليد، وأبلغ به جبال العاديات طولا، رأيت هلة شقيقة العريس حما لم أرها من قبل.. أجل هلة.. وما أدراك ما هلة: صدر عدرى كاعب.. ملامح دقيقة.. بشرة أبنوسية ناعمة.. خِصر أضيق «من أفق برجوازى صغير».. على كتفيها، حيث أضاف الصانع مساته الأخيرة، شعر فاحم ينسدل.. أما ابتسامتها التى أذابت ركبتّى على سعير الدهشة وما رافتْ، فلا حول ولا قوة إلاّ بالله.. (إنه الحب).. قلت في نفسي.. وشرعت أترصدها فيما تبقى من هار أترعت جوانحه بالولائم وأنغام الصبايا وزغاريد النسوة الجميلات.. وفي اليل، قبل زفاف شقيقتها بساعتيت، دنوت منها.. وكان يتناهى، من مكان أشبه بعبق تاريخ حميم، صوت شيخى الظّاهرى: «وأقصى أطماع المحب ممن يحب المخالطة بالأعضاء.. إذا رجا ذلك».. وكنت أرجو...

- «مبروك» :

قلت لها.. ولم أنسَ: (إن شاء الله عُقبالك).. سحبتْ راحتها الدقيقة، من باطن يدى، في دلال.. وقالت: (الله يبارك فيك.. وإنت كمان عُقبالك).. كان بهاء الحفل، وضجيجه، يختفيان خلف ظل كلماتها الحيية الوامضة.. وكنت، أثناء ذلك، وبحركة لا شعورية، أتحسس شاربى، وكأنى أطمئن على وجوده.. منذ تلك اللحظة، ولسنوات ملء أيامها الإشراق، صرت مُتيماً بعشق نهاة.. أحفظ أبيات الشعر لأجلها.. أتتبع وفير سكناتها وشُحَ حركاتها.. أُجرِّدها، بعين خيالى، فأراها، كملكة ساعة الوصل، مغسولة نديّة.. أجلس لساعات طوال، خلف نافذة دارنا المواجهة لدارهم، لأرقب حُسنَ طلعتها... وأنشد:

وَلَمَّا أنْ جَلَاك لىَ إختِلاساً ... أكُفُّ الدَّهرِ للحينِ المُتاحِ

رَأَيْتُ الشَّمسَ تَلمَعُ مِنْ نِقَابٍ ... وَغُصْنَ البَان يَرْفِلُ فى وشَاحِ

فَلَوْ أَسْطِيْعُ طِرْتُ إِلَيْكِ شَوْقاً ... وَكَيْفَ يَطِيْرُ مَقْصُوْصَ الجَنَاحِ

ركنت، لأسباب مازلت أخجل من ذكرها أكتفى من الحبّ بالنظر.. و حينما تغيب عن مجال البصر، وتحتجب داخل دارهم لزيام، ويمضُنى وهج الشوق إليها، كنت أخلع نعلىَّ، كى أقابله هناك، في سجودى الطويل، طالباً منه، وهو المانع العاطى، تحقيق دعوتين لا ثالث لهما: (اللهم.. خالق الذكر والأنثى.. اجعل نهلة من نصيبى .. وأرزقنا ثلاثة أبناء من

الذكور.. واحد لتحرير فلسطين.. والآخر لرعاية والديه.. أما الثالث فأنت أعلم به منّا.. واللهم.. ربَّ ابن عباس حبر الأمّة.. وعلىّ باب مدينة العلم.. ادخلني جامعة الخرطوم.. فهى مفتاح الفرج.. لعبد فقير مثلى.. فمن لم يدرس باللغة الإنجليزية.. وأنت العليم ببواطن الأمور.. فلا مستقبل له) لكنه، لحكمة لا يعلمها إلّا هو، أدخلنى دارا العلوم ؟!.

أذكر، فى هذه اللحظة، رنينَ ساعة حائط إنجليزية قديمة، اضطراب حافة شاربى الذى نما منذ عام، وسحابةً من حزن غامش عبرت سماء عينيها السوداوين، حينما أخبرتها فى حشد من الجيران بسفرى الوشيك إلى أرض الكنانة.. وأذكر، عندما كنت أتملّى قطرات المطر من وراء النافذة الزجاجية، أننى طرحت على نفسى هذا السؤال: «هل كانت تعلم لحظتها بكل ما سيجرى أثناء غيابى الطويل»؟! ليست أدرى.. لكنى، خلال سنين الدراسة الحافلة بالرسوب، كنت أتسقط أخبارها.. وأتلقفها من أفواه القادمين من ربوع الوطن فى رحلة علاجية، ومن مكاتبات الأهل الشحيحة، ومهاتفتهم من عام إلى آخر.. وكنت، لسبب ما، أسلك للسؤال عنها طرقاً ملتوية وصيغاً غامضة.. وكان وجهها يطل، من أروقة دار العلوم، مثل نسمة صير تمنح المعنى لكلمات «جعجع» و «مجمجم» و «عقنقل».. وكنت، فى آخر المساء، مساء القاهرة المقبض الحزين، أنظر، فى أسى، إلى السماء المضيئة... وأنشد :

لـيَالـىَ بَعْدَ الـظَّاعِنيـنَ شُكُولُ طِوال وَلَيْلُ الـعَاشِقـــــيـنَ طَويـلُ

يُبِنَّ لَى البَدْرَ الـذى لا أُريــدُهُ ويَخْفِيْنَ بَدْراً مَا إليــه سَـبـيـلُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى لحظة تشابك الهواجس وإضطرام الضعيف اللذيذ، كنت أخلع نعلى، كى أُقابله هناك، داخل صحن الجامع الأزهر، طالباً منه، هذه المرة، استجابة دعاء من أهلكه ثقل الحنين : (اللهم.. ربَّ السبعة.. الذين ستظلهم بظلك.. يوم لا ظل إلاّ ظلك.. لو لا تصرف عنى سحر المصريات.. أصبو إليهنّ.. وأنسى حبّ نهلة.. فثبت أقدام العاشق.. وأحفظ نهلة فى غيابى.. وقها.. مُجيبَ الدعوات.. شرَّ غريم أجهله.. آمين). لكنى أعلم الآن، وقد استعرض شاربى وإستطال، بأننى لن أراها لحظة عودتى إلى هناك.. لأنها، وباختصار شديدو غادرت العالم دون رجعة.

كلمات بالحبر السري..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كَلماتٌ حُبْلَى بِالْوَجْدِ..
تَسْكُنُنِى
تَتَرَاكَضُ فى صَدْرِى أَسْرَابًا مِنْ وَرْدِ..
مِنْ شَوْقٍ يَحْكِى قِصَصَ اللَّيْلِ الْمُمْتَدّ!
وَقَصَائِدَ أَكْتُبُهَا فِى رِئَتَىَّ وَأَنْفَاسِى
وَأُنَمّقُهَا
لَكِنْ لاَ أَقْرَأُهَا إِلاَّ وَحْدِى!!
حِينَ تُسَارِعُ هَذِى اللَّهْفَةُ أَشْوَاقًا تَأْسِرُنِى فِى خُضْرَةِ عَيْنَيْكِ
تَسْقِينِي جَمْرًا يَعْلُو حَنْجَرَتِى..

وَيُرَصّعُ عَيْنَىَّ بِلَوْنٍ مِنْ سُهْدِ!
حِينَ تَسَارِعُ هَذِى اللَّهْفَةُ
وَتُطَوّقُنِى
وَتُحَوّلُ جَزْرَ الْبَحْرِ إِلَى مَدّ!!
كَلِمَاتٌ تُتْعِبُنِى . . تُثْقِلُ كُلَّ خَلاَيَاى . .
سَاعَةَ يُفْلِتُ مِنّى حُلُمٌ مَجْنُونٌ يَحْمِلُنِى
كَيْمَا أُبْصِرَ وَجْهَكِ فِى رُوحِى وَخَيَالِى!
يَا هَذِي وَجْهُكَ تَارِيخٌ مِنْ نُورٍ . .
مِنْ عَطْفٍ جَمّ،
مِنْ وُدّ!!
كَلِمَاتٌ تَجْتَاحُ كيَانِى
حِينَ يَحُطُّ بِسَمْعِى صَوْتُكِ شُحْرُورًا،
مَا انْفَكَّ يُطَوّفُ، يَمْلأُ أَيَّامِى . . آمَالِى
أَنْغَامًا وَمَوَاوِيلاً . .
وَبَسَاتِينًا مِنْ وَرْد!!
أ أَقُولُ «أُحِبُّكِ»؟؟
مَا أكذَبَنِى! فَقَلِيلٌ أَلْفُ «أُحِبُّكِ» عِنْدِى!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وَهُتَافَاتُ دَمِي تَجْعَلُنِي
أَنْفِي كَلِمَاتِي وَقَوَافِيَّ إِلَى صَمْتِي . .
وَأُمَنِّيهَا بِجَدَاوِلَ مِنْ حِبْرٍ . .
أَتَهَرَّبُ بِالوَعْدِ!!
عَجَبًا، كَيْفَ أُصَوِّرُ حَيًّا بِالْمَوْتِ؟!
كَلِمَاتٌ مِثْلَ الرَّمْلِ عَلَى شَاطِىءِ نُورٍ
تَلْمَعُ، تُشْبِهُ أَحْلَامَ الرَّحَالَهْ!!
وَحِكَايَا الجَدَّاتِ تُدَغْدِغُ أَطْفَالاَ . .
وَتُغَطِّيهِمْ دِفْئًا فِى الْبَرْدِ!
فِى ضَوءِ الشَّمْعِ الْخَافِتِ
تَتَرَاقَصُ فِيهِ ظِلاَلُ الْأَشْيَاءِ مَخَافَةَ رِيحٍ أَوْرَعْدِ!!
كَلِمَاتٌ تَجْمَعُ كُلَّ هُيَامِ الشُّعَرَاءِ . .
وَخَرَائِطَ بَوْحِ الْعُشَّاقِ . .
وَتُبَدِّدُهَا فِى فِكْرِى أَشْلاَءً،
حَبَّاتٍ مِنْ فَيْرُوزٍ وَعَقِيقٍ،
مُتَنَاثِرَةً مِنْ عِقْدٍ!!
كَلِمَاتٌ أَعْرِفُهَا، أَلْمَسُهَا . . تَحْرِقُنِي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لَكِنّى أَغدُو أُمِيًّا لاأَعْرِفُ كَيْفَ أحرِرُهَا!
أَبْكَمَ لاَ أَنْطِقُهَا . .
إِذْ يُهْتَفُ بِاسْمِكِ
يَا (هِنْدى)!!

الجزائر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كمال الدين حسين

ليلة الخامس والعشرين من ديسمبر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البرودة تحيط بكل شئ فى منتصف ليل الخامس والعشرين من ديسمبر.. السماء ملبدة بالغيوم.. رائحة الرطوبة المنذرة بسقوط الأمطار تعبق الجو.. الجميع فى منازلهم يحتفلون بالكريسماس.. ضحكات تنطلق من هنا وهناك.. أنغام صاخبة من الموسيقى تختلط مع قرع الكئوس.. تختلط الأصوات جميعها.. تقفز من النوافذ تبحث عمن يلتقطها.. لكن الرياح الباردة تحملها بعيدًا .. ولا تجد من يستجيب لها .. فالبرد قارص بالخارج.. والطريق خال إلا منه هو.. ذاك الذى يسير وحيدًا.. شاردًا.. لايعى مما يدور حوله شيئًا.. كل همه أن يدفن تلك النيران المشتعلة فى رأسه وسط برد الشتاء.. أن يلقى بوحدته إلى الأمطار التى بدأ رذاذها يعلو الوجوه والنوافذ.. عسى أن ينقيها.. يطهرها أو يغمرها بالأوحال.. لقد سئم وحدته.. لعنها.. لازمته سنوات عمره.. منذ مولده.. بين أسرته.. مع زوجته .. مع زملاء دراسته.. نضاله حتى عندما كان يدافع عن متهم أمام بطش مسئول أو قسوة زمن.. كانت هناك دومًا مسافة تشعره دومًا بالوحدة.. اختلاف تمنى أن يزول ويكون حتى إلى الأسوء.. لكن المسافة تزداد وشقة الخلاف تتسع.. تتحول إلى هوة واسعة لا يقدر على اجتيازها لا سلبًا لا إيجابًا.. حاول أن يجد لهم عذرًا فهو معتقل سياسى سابق.. ومثله قد يكون خطرًا على من يقترب منه.. حاول الثائر داخله أن يقهر الوحدة بالعمل.. بالنجاح.. لكنها كالطوفان الكاسح والزلزال المدمر كالبركان الذى ينتظر لحظة ضعف من الأرض الصلدة ليثور محطمًا كل شيء.. وهو إنسان لا يملك صلابة الأرض بل كل ما يملكه إرادة الإنسان وضعفه..

حاول أن يكون الأقوى.. أقوى من البركان .. من الإعصار، من الزلزال حتى لو كان على حساب الحياة.. تلك الحياة التى عاشها قافزًا واثبًا.. متحديًا.. الحياة نفسها والزمن .. ونجح .. لكن المارد الرهيب كان له بالمرصاد.. يداعبه بين

الحين والآخر.. ينتظر كبوة هذا الجواد الجامح.. وكبا الجواد.. مل النجاح، القفزات ..حاول أن يتريث بعض الوقت.. يتأمل الحياة من حوله.. كان التأمل نقطة ضعفه .. كان في تأمله هزيمته.. تأمل فلم يجد إلا أوهامًا عاشها.. كان نجاحه سرابًا إذ لم يكن له صدى.. لم يستطع أن يجذب له قلبًا يعيش له وبه.. والحياة من حوله بلا أمل .. بلا مستقبل.. بلا رفيق.. هكذا حاصره المارد.. حاول اقتلاعه من جذوره.. من نجاحاته.. لكن مع حلاوة الحياة صمد.. حاول المقاومة .. لكنه وحيد.. ارتفع الدم في رأسه.. نيران متأججة لم يستطع تحملها.. انطلق في برد الشتاء ليدفن رأسه .. ووحدته.

جاءه صوتها من بعيد.. كانت تستند على جدار قديم.. تحتمي من برد الخامس والعشرين من ديسمبر.. تنظر إلى المجهول.. يبدو أن الشتاء أقوى منها.. لم يفلح فرك الأصابع في تدفئتها.. تنفخ في أكفها التي أصابها التجمد..

نظر لصاحبة الصوت.. ليس صوتًا مفهومًا.. شيئًا ما بين الآهة والنحيب.. لا هو بالبكاء ولا بالصراخ ولا حتى بالابتسام.. صوت بلا هوية كصاحبته التي تقف ملتصقةبالجدار القديم.. سقط معطفها على الأرض، فقدت آخر دروع الأمان من برودة الشتاء.. لم تحاول أن تنحني لتلتقطه.. حاول أن يلتقط لها معطفها.. لكن نظراتها إليه منعته حتى من المحاولة.. أطرافها ترتعد.. أسنانها. اقترب منها عسى أن يقنعها بالمحاولة.. ازداد التصاقها بالجدار... ازداد اقترابًا منها.. وازدادت الأمطار في السقوط.. قربت المسافة بينهما.. شعر ببرودة وجهها.. لم يستطع الانتظار هالته حيرتها.. رعشت شفتيها.. عيونها تجمدت فيها الدموع.. نظر لمعطفها.. أغرقه المطر.. لم يعد فيه نفع لها.. لم يجد بدًا من استخدام ذراعيه العاريتين بدمائهما المتأججة.. حاول أن يضمها.. ينقل إليها بعض الدفء.. لكن المارد الرهيب جذب ذراعيه.. مازال شبح الوحدة يطارده..؟ حاول ثانية .. نظرة الخوف في عينيها جعلته يتراجع.. لمح شبه ابتسامة على جانب فمها، تشجع مد يديه.. أمسك بأطرافها.. بدأ يشعر بالدفء يتسرب إلى أطرافها.. أطرافها فقط .. تمنى أن يكون لديه خزائن من الدفء ليغمر حياتها.. لكن أطرافها مازالت ترتعد .. في حاجة لمزيد من الدفء تشبث بها.. ازداد إحساسه بدفء أطرافها، خمدت رعدة أطرافها.. بدأ الدفء يتسرب إلى أطرافه.. حاول أن يتماسك، دعا الله أن يعينه.. أن يمنحه القدرة .. أن يباركه.. فهناك من يشعر أنه في حاجة إليه.. وهو في حاجة لمن يشاركه صراعه مع مارده.. والاحتياج المشترك بداية لقهر الوحدة .. الوحدة .. ذاك الطريق الصعب.. لكن عندما يوجد الرفيق تهون كل صعاب الطريق.. مد يديه بقوة، امتلك ذراعيها تشبث بها.. لعل وعسى أن ينقذها من برد الليلة الخامسة والعشرين من ديسمبر.

أحمد برقاوى

الفلسفة فى مواجهة التعصب الثقافى الأوروبى

أجنبى أمام مفارقة ما تنفك تأخذ صيغة أسئلة لم تحصل بعد على أجوبة شافية، أصوغ المفارقة على النحو التالى: إذا كان الغرب - بما هو حضارة كلية - أحد منابع النزعة الإنسانية على يد فلاسفة كبار ما زالوا حاضرين فى الوعى وإذا كان العلم الطبيعى. بما هو إنجاز غربى منذ عصر النهضة يؤكد بيولوجيا وحدة وتساوى الأعراق، وإذا كانت الإمبريالية بما هى حركة توحيد العالم، والإمبريالية ظاهرة أوروبية فلماذا يستمر الفصل العنصرى والثقافى بما هو وعى الأوروبى بذات متفوقة على الآخر؟

أليس من المنطقى أن تنتج النزعة الإنسانية وحقائق علم البيولوجيا والإمبريالية وعياً بوحدة الإنسان؟ يحتل الإنكليزى عدن، ومنذ اللحظة الأولى التى وطئت قدمه أرض اليمن أعد العدة لإقامة أبدية مؤسسة على وجود عالمين: الأوروبى الإنكليزى والعربى اليمنى. عاش الإنكليزى عالماً مغلقاً: لغة وعمارة وامتيازا وقانونا وعادات وتفكيرا فى حقل الشعور بالتفوق. فيما العدنى لم يكن سوى صورته فى أعين الأبيض . ببساطة يمارس الإنكليزى فى عدن فصلا عنصريا وثقافيا بامتياز. لا تختلف ممارسة الفرنسى فى الجزائر عن ممارسة الإنكليزى إلا كمياً، كما لا تختلف ممارسة الأبيض فى جنوب أفريقيا وفلسطين عن سالفيهم.

يزول الاستعمار المباشر وتزول معه أدوات قمعه لكن ظاهرة الفصل تظل هى هى فى وعى الأوروبى: فصل عنصرى وفصل ثقافى.

أو قل يغيب الفصل العنصرى فى حدوده الظاهرة مع بقايا عتابيل له هنا وهناك ويبقى الفصل الثقافى ممارسة وخطاباً.

وما الفصل الثقافى: إلا شعور الأوروبى بتفوق ثقافته على ثقافة جميع الأمم غير الأوروبية إنه شعور متمكن من الإنسان العادى فى أوروبارغم وجود عشرات المدافعين عن النزعة الإنسانية والواقفين ضد التمييز العنصرى من مفكرين ومثقفين.

حسبى أن أورد أمثلة ثلاثة تؤكد ظاهرة الفصل الثقافى - كوعى عام - لدى الأوروبى، وهى أمثلة عشتها، دون أن أذكر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ فى عام ١٩٧٤ وجدت نفسى أسكن فى مدينة جامعية وسط مدينة «كييف» الجميلة. كانت المدينة الجامعية سكناً كونياً تكاد تجتمع فيه كل أمم الأرض. الفرنسى والإنكليزى والألمانى والأمريكى والعربى. والزنجى والأفريقى والكورى والڤيتنامى والسلاقى بكل أنواعه الخ.

كان من الطبيعى أن تكون العلاقات بين المنتمين إلى ثقافة محددة أمتن من تلك التى تقوم بين المنتمين إلى ثقافات مختلفة. غير أن العلاقات المعشرية داخل السكن قد أفضت إلى علاقات غير متوقعة إما بسبب تجاور الغرف، أو بسبب الانتماء الأيديولوجى، أو بسبب مصادفات ما، أو بسبب وحدة الاختصاص الخ.

والحق أن علاقات عديدة قد قامت بين سكان المبنى باستثناء العلاقة مع الأوروبى الغربى والأمريكى ، ساد الانطباع لدى جميع الطلبة تقريباً بأن هؤلاء الأوروبيين معتدون بذواتهم اكثر من الضرورى. وبالتالى لم يكن يشاركون الآخرين احتفالاتهم العامة أو الخاصة.

وفى المرة الاول التى جرى فيها لقاء فى حفلة صغيرة اشتاط أحد الطلبة الإنكليزى غضبًا حين شاهد عربيًا إلى جانبه يجرى حديثا مع الفرنسية. وبعد تحذيرات متلاحقة من الانكليزى بأن يكف العربى عن الحديث مع زميلته الفرنسية لم يتوان أن يقول للعربى: أنت عربى قذر .

كان رد فعل العربى على هذه الإهانة شديدا أفضت بالإنكليزى إلى المشفى. وأثناء المحاكمة التى جرت، كان الأوروبيون الشاهدون على الحادثة - جميعهم يعرفون أن الحق إلى جانب العربى الذى لم يسئ أبداً - لكنهم إما التزم بعضهم الصمت والبعض الآخر أنكر معرفته بأسباب الشجار.

كان كل عربى بعد ذلك - فى نظر الأوروبى - مسؤولا عما جرى للإنكليزى ، ومضى العام ودون أية علاقة اللهم سوى علاقة التناقض التى ظهرت بهذا الشكل أو ذاك من السلوك والإشارات الرمزية.

يشاهد أولادى مسلسلاً أمريكياً بعنوان: الشجعان والحسان، وهو مسلسل يقدم لنا الحياة الأمريكية بكل صورها. عاداتها وتقاليدها وأفكارها نمط حياتها الاقتصادية والسياسية الخ وهو مسلسل طويل ظهر منه حتى الان الف حلقة. لقد شاركتهم المشاهدة فى حلقات المسلسل الأولى.

فى المسلسل شخصية عربية وحيدة هو الأمير المغربى عمر الذى ينقذ أمريكية سقطت من الطائرة وظلت حية مصادفة فى الدار البيضاء.

يتعلق الفتى العربى بأمريكية فاندة الذاكرة جراء الصدمة ويقرر الزواج فيها ويسميها ليلى ينقلها إلى قصره حيث الخدم ويخفى عنها وهى فاقدة الذاكرة - من تكون فى الحقيقة.

يظهر العربى أنانياً جداً فى حبه. والحب عنده تملك حين تعود الذاكرة للأمريكية تقرر الهرب، فيقوم العربى بسجنها فى البيت ، لكن الخادمة . وهى غير عربية - تساعدها على الهرب.

إن شخصية العربى سلبية بالكامل، لا تخلق أى تعاطف مع المشاهد، بل على العكس، شخصية منفرة مكروهة حتى من قبل المشاهد العربى فيما بعض الشخصيات السلبية الأمريكية، تخلق رغم سلبيتها تعاطفاً من المشاهد. ببساطة يبدو العربى: أنانياً خبيثاً، حاقداً كاذباً، شرساً، ذليلاً، ومظهره لا يوحى إلا بالمكر والعربى هنا مسلم أيضاً ولا سمه دلالة - عمر. ملايين الناس تشاهد هذا المسلسل، والملايين ترسم صورة العربى على النحو الذى قدمه المسلسل. حين كنا نحيى ذكرى استشهاد مهدى عامل، وقف الماركسى لابيكا مادحاً مهدى وقائلاً: إن مهدى عامل هو غرامشى العرب. حين اعترضت على هذا النمط من المديح، ورأيت فيه نوعاً من نظرة عنصرية أوروبية حيث لا أهمية لمهدى إلا بوصفه شبحاً لمثال أوروبى، رد جورج لابيكا قائلاً:

ببساطة أردنا حين ترجمنا جزءاً من أعمال مهدى أن نقربه من شخصية أوروبية ماركسية معروفة هو غرامشى.

ولكى يعرف العربى يجب أن يعرف بواسطة الأصل.، لاشك أن لابيكا أممى ويمقت العنصرية والفصل العنصرى. لكن لابيكا هو ابن الثقافة الأوروبية، التى سرعان ما تظهر بصورتها العفوية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمثلة ثلاثة من عشرات الأمثلة الممكن إيرادها لتأكيد الشعور بالتفوق على الأعراق الأخرى الذى يخالج الأوروبى، ناهيك من نظرته التى تجعلهم أدنى من حيث الفكر والثقافة.

من حيث الخطاب حسبى أن أورد قولاً لبول **ڤاليري** لـ **رينه غروسه**، «ليس ثمة غير اليونانيين ونحن»[1].

ليست ثمة غير اليونانيين ونحن - جملة تختصر وعياً سائداً.

ولقد اعترف **كافين، ايلى** - وهو مؤرخ امريكى شهير - بأن العنصرية الغربية فريدة فى مداها وشمولها، فهى لم تكتف بتسميم الثقافة الأوروبية ، بل نشرت الميكروب فى جميع أنحاء العالم[2].

من العبث أن نرد هذا الفصل الثقافى - بما هو وعى أوروبى بالثقافات - رلى معتقد حول اللونين: الأبيض والأسود. فالأبيض هذا ليس سوى الأوروبى الذى ما انفك يسيطر على العالم عن طريق القوة بالمعنى الشامل للكلمة.

يعتقد الأوربى أنه ابن ثقافة متفوقة: ثقافة موضوعية وثقافة إبداعية. إن هناك عالماً واحداً هو عالم أوروبا التى تفقد دلالتها الجغرافية، وتكتسب مع الأيام دلالة الحضارة المتفوقة؛ إنها حضارة الحداثة والعلم والتقنية والعقل والحرية. فيما العالم الآخر هو عالم التقليد والخرافة والاستبداد. أو يتحول العالم غير الأوروبى فى أحسن حالاته إلى شبح للمثال الأوروبى.

عالم المثل الأفلاطونية يتحول لدى الأوروبى إلى الأوربى المثال وغير الأوروبى الشبح.

ترى متى نشأ وعى الأوروبى هذا؟

إذ انطلقنا من القرون الوسطى وخاصة من الحروب الصليبية فإن الغرب بحملاته الصليبية استطاع أن يقسم العالم إلى معسكرين متعاديين، ويقول **روم لا نـدو** «وهذه القسمة الفاجعة لاتزال قائمة حتى يوم الناس هذا، فهى تحول دون حدوث امتزاج ثقافى وسياسى سليم بين الحضارتين الغربية والعربية»[3]ويضيف **لاندو** «بأن حساً من الاتحاد فى الغرب قد استمد ، فى المقام الأول، من العمل المشترك ضد الشرق الأدنى والهجوم المشترك عليه، لقد كانت أوروبا بحاجة إلى الفرار من وجه الفقر والمرض، وقد استهل الفرنج حركة الهجرة من الغرب إلى الشرق بحثاً عن أرض أكثر خصباً وغنى.

وهكذا نشأ المفهوم المسيحى للوحدة الغربية.. لقد عمل الدافع الدينى جنباً إلى جنب مع الدافع الاقتصادى، ولقد قادا متعاونين، إلى إنشاء حركة استعمارية استبدادية تعتبر هى المسؤولة من جانب كبير عن المكانة التى أحرزتها أوروبا فى القرن التاسع عشر»[4].

إذا لقد تأسس مفهوم الغرب فى إطار الحروب الصليبية، وكثمرة لهذه الحروب تكرست فضيحة الثقافتين كجوهرين قائمين بذاتهما.

وفى الوقت الذى راح الأوروبى يعى ذاته منذ هذا التاريخ بوصفه ذات التاريخ العالمى كان العالم غير الأوروبى يسقط شيئاً فشيئاً تحت الهيمنة والاستبداد الأوروبيين، وتتكون صورته التى ترسمها حضارة التوسع.

فإذا بالتاريخ الأوروبى نهضة وراسمالية وإمبريالية واستعمار وعولمة.

فما أن انتهت الحروب الصليبية وما ولدته من خراب ودمار وقتل حتى بدأ تاريخ عجيب الا وهو بدء الرحلات الغربية لاكتشاف العالم.

لقد راح البرتغاليون المكتشفون لعالم ساطع بدمرون البيوت ويحرقونها فى مدن خليج عدن وبحر العرب ويسلبون العرب نساء وأولاداً عقاباً لهم، وكان المسلمون العرب يعرفونه كقطع الآذان والأنوف.

يكتب **باروز** أحد مؤرخى الحملات البرتغالية قائلاً: إنه توجد فى أوروبا، بالطبع، قواعد دولية معينة يتقيد بها الملاحون وإن البرتغاليين يعترفون بها ويتقيدون. ولكن «هذه القواعد لا توجد خارج حدود أوروبا، وهناك يستطيع البرتغاليون، بوصفهم أسياد الملاحة، أن يتخذوا أية إجراءات»[5].

إذا يحق للمكتشف الأوروبى أن يفعل ما يريد خارج حدود أوروبا هذا العالم الذى راح يملك سفن الدمار أسس بالقوة عالم الغالب والمغلوب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم تختلف الامبريالية فى سلوكها عن المكتشفين. الامبريالية هى أوروبا، نظام سيطرة، استغلال على مستوى العالم. هو الآخر يقسم الناس إلى أوروبى سيد - وإلى آخر عبد. وأدوات سيطرته على العالم معروفة. فكان لابد من خطاب أيديولوجى يقدم المبرر لما تقوم به الامبريالية من همجية. إنه ولاشك خطاب التمييز الذى أخذ الأوروبى يجعله جزءاً من العالم. فتحولت العنصرية بكل أشكال فصلها نظرية فى التاريخ والسياسة.

لقد تأسست مع **لا مـــارك** الفروق العقلية على الفروق الجسدية.، ومن ثم صارت الفروق الثقافية حالة طبيعية.

ويكتب **ادوارد سعيد** فى «الاستشراق» قائلاً: «إلى أنه فى أواخر القرن التاسع عشر كانت النظرية العراقية «بلمان ليونيل تريلينغ» وقد نشطتها وحفزتها القومية الصاعدة الامبريالية المتوسعة، وايدتها العلوم المتمثلة بصورة سيئة، تكاد تكون غير متنازع عليها، كانت النظرية العرقية، والأفكار الشائعة حول الاصول البدائية، وتقدم الحضارة، ومصير العروق البيضاء أو الآرية، والحاجة إلى أرض مستعمرة. كانت هذه جميعاً عناصر من المزيج الغريب من العلوم والسياسة والثقافة. الذى كان نزوعه دون استثناء تقريباً، نزوعاً إلى رفع أو عرق أوروبى ما، إلى مرتبة السيادة فوق القسم غير الأوروبى من بنى البشر»[٦].

إن هذه الأفكار حول سيادة الأوروبى، والتى صارت حقاً من حقوقه، استمرت بوصفها سياسية ووعياً لم تأت عليه نزوعات الشعوب نحو الحرية.

بل إن مفاهيم اساسية - وهى أدوات معرفة، وصور لحركة الواقعة - راحت تعانى من انزياحات شديدة لتؤكد الفصل الثقافى، الذى تأسس على الفصل العنصرى.

لنتناول مفاهيم ثلاثة: التقدم، العقلانية، الحداثة.

فالتقدم واحد من المفاهيم المركزية فى الحضارة الأوروبية الحديثة، إنه مفهوم يرصد تطور الإنسانية ككل؛ إذ أن التاريخ فى إطار مفهوم التقدم انتقال البشرية من مستوى أدنى من الجهل، والخوف والبؤس إلى مستوى أعلى من العلم والسيطرة على المحيط والفن والآداب. ولقد عنى عدد كبير من فلاسفة الغرب كـ **لبينز وكانت وكوندورسية وهيكل وماركس** بهذا المفهوم ورأوا أن البشرية تسير فى صعود زمنى.

ولا شك أن البشرية ترتقى نحو الأعلى، رغم حالات النكوص التى نجدها هنا وهناك.

لكن مفهوم التقدم ذاته قد لبس إهاباً ايديولوجياً حين صار معيارا لتقسيم الشعوب وتصنيفها وفق معيار تقدم الغرب، ذاته.

ولما كانت أوروبا هى المعيار الذى تقاس عليه جميع حضارات البشر، فإن الشعوب التى لم تسر وفق سيرورة أوروبا وصفت على أنحاء مختلفة أهمها أنها متخلفة أو همجية.

إن التقدم قد انتقل والحال هذه من كونه مسار البشرية نحو امتلاك الحرية. إلى كونه امتلاك المتقدم للمتأخر أى أن حرية الأوروبى لا تتحقق إلا بامتلاك الآخر. الآسيوى والأفريقى.

أى انتقل مفهوم التقدم من مفهوم وجود إلى مفهوم قيمة. وما حصل لمفهوم التقدم حصل لمفهوم العقلانية.

فالعقلانية من حيث ارتباطها تعنى تأكيد قدرات الإنسان العقلية من حيث التفكير وطريقته فى امتحانات المعرفة؛ من حيث هى صفة ماهوية للإنسان القادر وحده على التفكير المنطقى بما هو اتساق وتماسك.

لكن انزياحات العقلانية وصلت حداً صار معها قادراً على التمييز بين الشعوب وفق قدرتها على استخدام العقل. ومعروفة هى الأطروحة الزائفة التى تميز العرق الآرى بالعقلانية والعرق السامى بالروحانية. حيث الغرب منطق والشرق حدس وخيال. الغرب فلسفة والشرق دين. حتى بعض الفلاسفة الإنسانيين الغربيين لم ينجوا من قسمة كهذه.

فبرتراند راسل يكتب فى حكمة الغرب قائلاً: «لقد توصلت مصر القديمة وبابل إلى بعض المعارف التى اقتبسها الاغريق فيما بعد. ولكن لم تتمكن أى منهما من الوصول إلى علم أو فلسفة. على أنه لا جدوى من التساؤل فى هذا السياق عما إذا كان ذلك راجعاً إلى افتقار العبقرية لدى شعوب هذه المنطقة. أم إلى أوضاع اجتماعية ، لأن العاملين معاً كان لهما دورهما ولاشك»[٧].

ويختم راسل كتابه بما يلي: «وربما سألنا قارئ عن السبب الذى حال دون إعطاء حيز فى تاريخ كهذا، لما يطلق عليه عادة اسم حكمة الشرق. وهناك إجابات متعددة نستطع أن نقدمها عن هذا السؤال. أولهما أن العاملين قد تطوروا كل بمعزل عن الآخر. بحيث يمكن تقديم عرض. يكون فيه الفكر الغربى مكتفياً بنفسه.

ولكن هناك سبباً أهم من ذلك، هو أن التراث الفلسفى الغربى يختلف عن تأملات العقل الشرقى. فالحضارة اليونانية هى وحدها التى سارت فيها الحركة الفلسفية مع التراث العلمى جنباً إلى جنب [٨].

لو لخصنا الشرق كما يبدو فى هاتين الفقرتين من حيث علاقته بالعقل.. اى الفلسفة لأنها ثمرة العقل. لوجدناه خلواً من العبقرية مضافاً إليه الظروف الاجتماعية. وانفصال العلم عن الفلسفة التى لا أساس لها فى الشرق.

من هنا نفهم لماذا خلا كتاب الفيلسوف البريطانى «دون كيوتنغام» العقلانية من اية إشارة إلى الفلسفة العربية الإسلامية.، او غيرها حين يتحدث عن تاريخ العقلانية فلسفياً.

وكذا الشأن مع الحداثة. إذ صارت الحداثة حالة أوروبية فقط، وغدا العالم عالمين: عالم الحداثة الأوروبى - التقدم والعقلانية والعلم. وعالم التقليد الشرقى والهوية المغلقة والدين.

لم تعد الحداثة سيرورة أمم من قديمها إلى جديدها فى إطار تعددها الثقافى وتنوع تاريخها بل هى سيرورة المجتمعات غير الأوروبية نحو تحقيق الغرب.

والحق أن هذا الفصل الثقافى بين عالمين مختلفين والذى انتجته الراسمالية الأوروبية فى طورها الامبريالى تعود لإنتاجه مرة أخرى فى طورها العولمى. فالقرية العالمية التى يتحدث عنها، أصحاب العولمة لا تعنى سوى قرية الأوروبى وقد صارت عالمية.

اى صارت الراسمالية فى انتصارها المتعولم حتمية تاريخية. وتحكماً مبرمجاً. سياسياً واقتصادياً وإعلامياً وثقافياً.

الراسمالية على العالم غير الأوروبى فى مستوى الثقافة هناك استبداد شديد لثقافة السوق - السلعة وفرض لا مثيل له لنمط حياة وقيم لمجتمع ضحية السلعة الذى تتحكم به شركات عملاقة.

وإذا كان الغربى قد احتج على موت الإنسان فى نقده للبنيوية فإعلان موت الإنسان الحقيقى إنما تم الآن، إذ تتحول البشرية كلها إلى سوق، والبشر إلى لاهثين وراء تلبية حاجات وسائل الإعلان ضرورية، إنه الإعلان الفاضح لفقدان الإنسان حريته، والصورة المثلى لاغتراب الإنسان.

ولست أحصر خطر همجية العولمة على العالم غير الأوروبى بل إن خطرها يقوم على مستوى الكوكب. لكن وضع الآسيوى والأفريقى والامريكى وضع المنفعل وليس الفاعل. فلسنا هنا أمام أمم تطور ثقافتها ونمط حياتها كفاعلية تجدد ذاتها. بل هناك اعتداء سافر على نمط وثقافة شعوب تبحث عن وجودها.

فثقافة العولمة بالنسبة إلى أوروبا هى جزء لا يتجزأ من ثقافتها التى تكونت منذ عصر النهضة وحتى الآن، وبالتالى ليس هناك من حالة فصل وقطعية واغتراب ثقافى. والمجتمع لا يكتفى بتكييف نفسه على الجديد المولود فى قلب القديم المؤسس له. بل ويمتلك اليات سلب قادرة بهذا الشكل او ذاك على تكييف العولمة ذاتها لمتطلباته.

فى حين أن الشروخ الثقافية التى احدثتها ثقافة الامبريالية المتعولمة فى ثقافة العالم الآسيوى والأفريقى عميقة جداً.

من هنا نفهم ازدواجية بل وتعدد انماط الثقافة والحياة فى المجتمع الواحد.

حتى غدا الإنسان الفرد مجموعة شخصيات وليس شخصية واحدة ففى زيّه شخصيات وفى تقاليده شخصيات وفى نظرته إلى العالم شخصيات ناهيك عن المعاناة التى تبرز فى هذا الانفصال بين الشخصيات ذاتها فى الشخص الواحد.

فنبع الثقافة الأوروبية المتعولمة يصب الآن عبر جداول متعددة فى المجتمعات غير الأوروبية، والمشكلة انها تحافظ على نفسها من حيث هى جداول دون أن تشكل بحيرة.

هذا فى وقت يتحكم فيه صاحب المنبع بالجداول ذاتها. بينما المتلقى سلبى بالإطلاق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهكذا يبدو «توحيد» العالم استكمال لانتصار استبداد الغرب بالعالم، وعلى الإنسان بالذات.

حالة كهذة من الاستبداد خلفت منذ بداية التوسع الامبريالى وحتى التوسع العولمى ظاهرة الهويات المغلقة فى العالم غير الأوروبى. فالزنوجية هى ردة فعل الإفريقى على التمييز العنصرى الذى مارسه الأبيض. والأصولية الإسلامية فى أحد وجوهها هى الملجأ الثقافى لبشر يستنكرون الفصل الثقافى الأوروبى بما هو استبداد وهيمنة. وهكذا نجد أن حالة الفصل الثقافى بما هى نتاج لسيرورة الرأسمالية الأوروبية تنتصب اليوم أمامنا عارية ممارسة وخطاباً.

كيف نمحض فصلاً ثقافياً كهذا لا سيما وانه متمكن من الوعى العام الأوروبى ومن السياسية الأوروبية بل ومن العلم الاجتماعى الأوروبى الذى يلقى بظله على الآخر أقصد كيف يواجه فى صيغة الجمع لا الإنسان الذى يعانى من فصل ثقافى فقط بل وكل إنسان بما فى ذلك الأوروبى المتمرد على وضع كهذا.

لاشك أن هناك اشكالاً عديدة للمواجهة. ولست على دراية كاملة بكل احتمالاتها، بل ببعضها. وعندما اقول انى لست على دراية بكل احتمالاتها فهذا لأنى أمام ظاهرة عصية على توقع ردود الفعل عليها.

حسبى أن انطلق من مهمتنا نحن المشتغلين بالفلسفة.

فالفصل الثقافى شكل من الوعى زائف والفلسفة فى إحدى وظائفها مواجهة الوعى الزائف. وخاصة ذلك الذى يتخذ شكل الخطاب بعضه خطاب معلن صريح وبعضه خطاب مضمر. بعضه خطاب سياسى، أيديولوجى وآخر يلبس لبوس العلم.

فإذا تناولنا الوعى السياسى الإيديولوجى بوصفه وعيًا يعكس مصالح ويخفى المصالح بنفس الوقت وراء اللغة الملتبسة، فإن فكرة عدم المساواة بين الشعوب والأمم من حيث دورها التارخى تقف وراء الفصل الثقافى وتبرره.

فوظيفة العرق الآرى المدنية ورسالته على مستوى العالم التى تشع من الخطاب النازى بصراحة وبشكل مضمر من خطابات راهنة وعلى نحو مختلف.

فالامريكى المعاصر لا يستطيع أن يتحدث عن دور العرق الأمريكى، بسبب تعدد أعراق هذه الدولة الوليدة بل يتحدث عن دور أمريكا الريادى فى العالم يقول **بريجنسكى**: «إن الثورة الأمريكية الثالثة إذ تحدث فى مرحلة المعتقدات المتطايرة. والتغير التكنولوجى السريع. تحدد دور أمريكا: بأنها المحدد الاجتماعى، الذى يستغل العلم فى خدمة الإنسان، ولكن دون أن يحدد مستقبل الإنسان بطريقة جامدة. إن نجاح أمريكا فى بناء مجتمع ديمقراطى صحى سيضىء الأمل أمام عالم لا تزال تسوده الصراعات الأيديولوجية والعرقية والمظالم الاقتصادية. إن فشل امريكا لن يكون نكسة للاتجاهات القائمة منذ عصر الثورات العظمى فى أواخر القرن الثامن عشر فحسب، وإنما يدل على مزيد من الفشل الإنسانى الجوهرى، أى عدم قدرة الإنسان فى التغلب على غرائزه الأساسية واستسلامه أمام تطبيقات العلم وسلطته»[٩].

إن أمريكا الانموذج سيضىء الأمل أمام العلم لماذا؟

يكتب **بريجنسكى** فى هامش ص ٤٣ من كتابه «بين عصرين» «يمكن القول بتعيم شامل أنه إذا كانت روما قد صدرت القانون وانكلترا الديمقراطية الحزبية البرلمانية وفرنسا الثقافية والقومية الجمهورية، فإن الولايات المتحدة تصدر التجديد التكنولوجى العلمى والثقافة العامة الناتجة عن الاستهلاك العالمى».

ترى ما هى سبل تصدير ثقافة الاستهلاك إنها ولا شك سياسة القوة، التاريخ الموصول من روما مروراً بلندن وباريس وانتهاءاً بواشنطن عندها لن يعدو تاريخ الشعوب الأخرى سوى تلقى هبة الثقافة الأمريكية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فـ ـاب السيطرة الذى يختفى خلف فكرة الرسالة التاريخية مازال حاضراً.

وضمن خطاب الليبرالية التى تعتبر العنف شكلاً فريداً للسلطة تتبع أعنف أشكال العنف ضد العالم الثالث. وكما خلق الإنسان التعويذة كى يغدو السهم قاتلاً للطريدة. يخلق عالم السلعة اليوم الدعاية كى تغدو السلعة مباعة وخلف خطاب حقوق الإنسان يفقد الإنسان غير الأوروبى كرامته بسلطة سياسية مدعومة امبريالياً.

هذا الكلام ذو البداهة يغيب شيئاً فشيئاً من ساحة الوعى المغترب الضائع بين الجنة الموعودة من أوروبا والجحيم المقيم فى غيرها. الضائع بين ثقافة وطنية يشهد الإنسان غير الأوروبى انهيارها وثقافة تفقده أى إحساس بالانتماء إلى وجود ذى معنى

هذا فى عالم السياسة: أما فى عالم العلم. فلم يشهد التاريخ إطلاقًا حالة صار فيها العلم خادمًا للسياسة، ومشوهًا بفعلها كما حدث فى علاقة العلم بالسياسة أوروبيًا.

فالعلم الذى أهم سماته الحياد. وخاصة الطبيعى منه، تضرج بالأيديولوجيا الساعية إلى السيادة والهيمنة.

لا شك أن البيولوجيا قد دحضت فكرة التمايز بين الأعراق وافقدت العنصرية العرقية أحد أهم أسلحتها. والأوروبى راح يعلن فى بيان حول العرق أن البيولوجيا لا تجيز لنا أن نعزو الإنجازات الثقافية إلى الفوارق بين الإمكانات الوراثية. ويجب أن ترتد الفوارق فى إنجازات الشعوب المختلفة إلى تاريخها الثقافى دون غيره من الأسباب. ويبدو أن شعوب العالم اليوم تمتلك إمكانات بيولوجية متساوية، من أجل الوصول إلى أى مستوى حـضـارى[١٠] ولكن الفصل الثقافى الآن لا يعود إلى أسباب عرقية، بل إن الاعتراف بوحدة العرق لم يلغ الفصل الثقافى.

إن مدخل الأوروبى لفهم ثقافة الآخر يقوم أصلاً على فكرة مستويات الثقافة، الثقافة الأعلى والأدنى.

يقول مؤلفو فلسفة العلوم الاجتماعية، «فانتوبوجيا الأمس وانتروبولوجيات اليوم مرتبطة بالظروف التاريخية لنشأتها ومظاهرها وهذا العلم قد تطور فى الوقت الذى حصل فيه التوسع الاستعمارى الأوروبى، أو ليس أمرًا ذا دلالة، أن الانتولوجيين الأوائل كانوا جنودًا ومبشرين وإداريين وإرتبط التخصص فى مجالات الانتولوجيا: مع التقسيمات الاستعمارية، وإذا أجرينا فحصًا سريعًا للموضوعات التقليدية فى انتولوجيا الأقوام البدائيين المجتمعات المحافظة، الجماعات التقليدية وللموضوعات التى تجهلها « وقائع التسلط: اليات الاستغلال. التخلف الناتج عن الوضع الهامشى فى منظومات العلاقات العالمية، المنطق الذى تتطور بموجبه عملية إعادة الإنتاج فإنا ولا شك واجدون أن هذا العلم ليس من الحياد الظاهر إلا ما لبدايات بحث يدعى العلمية، وفى الواقع أن هذا العلم مطية لأيديولوجيا لايمكن فصلها عن سياق سياسى محدد للنظرية الاستعمارية ثم الاستعمار البجديد، وكذلك الانتروبولوجيا على الرغم من إيقاع تطورها الخاص، تنطلق هى والأيديولوجيا من المصدر نفسه[١١]...

ويضيف مؤلفو كتاب: فلسفة العلوم الاجتماعية والانثولوجيا للنظرية نفسها يجب أن تفهم على ثلاثة مستويات على الأقل هى بدورها مأخذ ثلاثة كبرى.

أولاً نفى الآخر بمعاملته بوصفه مجرد موضوع للمعرفة، ثانياً نفى الثقافة المحلية - ثقافة الجماعة المدروسة ثالثاً وضعها قسراً ضمن منظور توحيدى مركزى[١٢].

والحق أن العلوم الإنسانية الغربية وخاصة الانثولوجيا والانتروبولوجيا والتاريخ، سواء أكان التاريخ السياسى - الاجتماعى أو تاريخ الافكار مازال أكثرها محكوماً بالفصل الثقافى من حيث هى فكرة قبلية. حتى لدى أولئك النازعين منزعاً إنسانياً.

فى الأمس القريب ترجمت رواية **جوستان غاردير** الفلسفية (عالم صوفى) إلى أكثر من عشرين لغة، وقيل على ظهر غلافها العربى أنه قد بيع من هذه الرواية فى المانيا وحدها ثمانمائة نسخة.

وفكرة الإنسان الآرى المتميز حاضرة لدى مؤلف الرواية. كاد المؤلف أن لا يذكر الفلسفة العربية الإسلامية. وهو على أية

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

حال لم ير من فضل لها سوى أن الأوروبى قد تعرف على الفلسفة اليونانية عن طريق الترجمات العربية.

وفى حين أفرد المؤلف للعبرانيين صفحتين وللمسيح صفحات تسع تحدث عن محمد بجملة واحدة وعن العرب بسطرين وذلك فى معرض حديثه عن القرون الوسطى.

ألم يصبح تاريخ أوروبا هو تاريخ العالم بتقسيماته. قديما ووسيطا وحديثا. ومعاصرا.

قد يقول قائل إنك قد استشهدت وأنت تعرض للفصل الثقافى بمؤلفين غربيين يدينون فصلاً كهذا. إنه لأمر صحيح ولكن هنا أتحدث عن وعى متمكن لدى الإنسان العادى الذى تشكل وعيه بالآخر لا عن طريق العلم بل عن طريق كتب الرحلات والروايات، والايديولوجيات والأفلام والإخفاء والجهل بالآخر، وأحيانًا عن طريق العلوم الإنسانية.

أعتقد أن الفلسفة بما هى وعى نظرى هاجسه الحقيقة - فهم العالم والبحث عن سبل التجاوز هى الأقدر من بين مباحث المعرفة على دحض الفصل الثقافى وتأسيس وعى أرقى بعلاقات العالم والثقافات.

إنها أولاً قادرة على النقد الإبستمولوجى للخطاب السياسى الإيديولوجى والعلمى على حد سواء.

فمواجهة الفصل الثقافى الذى يمارسه الغرب لا يمكن أن تكون بفصل ثقافى مضاد يقوم به العالم غير الاوروبى. إن كان ذلك على مستوى الوعى العام أو على مستوى الخطاب. لاسيما أنه فى لحظات الصراع الذى تبرز فيه اتجاهات لا عقلانية من كلا الجانبين تسود لغة نحن الأفضل، وخاصة لدى أبناء الحضارات العريقة.

إن الثقافات مختلفة ولا شك فى ذلك، وبالتالى لا يمكن الرد على الفصل الثقافى الأوروبى بالقول بوحدة ثقافة البشر على اختلاف انتماءاتهم وتواريخهم.

فاختلاف الثقافات واقعة لا مجال لنكرانها. ولا سبيل إلى رفع هذا الاختلاف. بل قل إن ما يوحد البشر إنهم أصلاً يعيشون فى ظل الثقافة غير الموحدة.

ولكن اختلاف الثقافات لا يقود منطقيًا إلى الفصل الثقافى بما هو وعى شعب بتفوقه على شعب آخر. كما لا يقود منطقيًا إلى ضرورة أن يفرض شعب ثقافته على ثقافة شعب آخر بحجة التفوق عن طريق الإكراه.

والتاريخ شاهد على فكرة الانتشار الثقافى لثقافة أمة أو شعب دون أن ينتج واقع الانتشار زوال الخصوصية فى الثقافة.

فالثقافات تتلاقح وتظل كل ثقافة تتميز بعالمها الخاص بها ولاسيما فى حقل العادات والنظرة إلى العالم.

ولا شك أنه كلما ازدادت الاتصالات بين الأمم ازداد المشترك بينها، ولكن هذا يحتاج إلى زمن ليس باليسير. بسبب شيمة بطء التغير الثقافى.

لقد حول الأوروبى وعيه الثقافى إلى وعى ايديولوجى وهذه هى المشكلة. إنه بهذا حول وعيه الذاتى إلى حقيقة الوعى.. من هنا نفهم أن وعيه بالتقدم والعقلانية والحداثة بعامة صار وعيًا مغلقًا. وليس من شأن مواجهة الفصل الثقافى أن ترفض مفاهيم كهذه، بل رفض حمولاتها الايديولوجية الغربية.

فإذا كان التقدم مفهومًا يدل على سيرورة المجتمعات ومعياره امتلاك الحرية، الحرية بوصفها حرية الإنسان. فإن أحد أوجه التقدم للعالم غير الأوروبى هو التحرر من هيمنته واستعباده وسلطته وقوته - أى الأوروبى - ففكرة الحرية المتعينة سياسيًا وإجتماعيًا وعلميًا، نزوع إنسانى كلى، ولا يمكن حصرها فى أمة دون غيرها، ولا يقود حجم امتلاك الحرية إلى طبائع ثابتة لدى هذا الشعب أو ذاك بل إلى تاريخ وجوده الاجتماعى.

يرسم الأوروبى تاريخًا خاصًا بتعين فكرة الحرية يبدأ من اليونان أسلافه وحتى الديمقراطية الراهنة، كما يرسم صورة للاستبداد يبدأ من الدولة الشرقية الاستبدادية وحتى هذه اللحظة من التاريخ المعيش.

بهذا المعنى يغدو الفرنسى المعاصر استمرارًا لليونانى والسورى المعاصر استمرار للآشورى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد ساد وهم انتماء الأوروبى إلى اليونانى القديم إلى الأوروبى بوصفه فكرة مسبقة، أقول وهم لأن الحقيقة غير هكذا إطلاقًا.

فالحضارة اليونانية هى حضارة شرقية بالمعنى التاريخى للكلمة. وثقافة اليونان هى كيف جديد لحضارة الشرق.

وبقدرة قادر صار هناك تاريخ خاص بالتقدم الأوروبى يبدأ من ديمقراطية اثينا وينتهى بالديمقراطية الامريكية. كما صار هناك تاريخ للعقل يبدأ من فلاسفة اليونان ومازال العقل يجوب اوروبا دون أن يمر بأى حضارة آسيوية أخرى. لا فى بابل ولا فى مصر ولا فى أرض كنعان ولا فى دمشق الأموية أو بغداد العباسية.

ببساطة يعى الأوروبى عالمه تاريخًا موصولاً من التقدم والعقلانية وانتصار الحداثة، فيما تاريخ الشعوب الأخرى دورة من اللاعقلانية والأسطورة والخيال الدينى ومن ثم التخلف.

على أية حال إن الخلاف بين الشرق والغرب لا يقوم على حق احدهما بالتركة اليونانية أو الرومانية، إنما فى الوهم المتمكن من الوعى الأوروبى بانه صاحب شعلة النار فى مقابل الغارقين فى الطليعة.

إن الفلسفة بما هى وعى كلى وإجابات على أسئلة كبرى فى الوجود والمعرفة والتاريخ دون الوقوع فى الوهم. فإنها وسيلة تدرر أصيلة لا تخضع بطبيعتها المنهجية والمعرفية لأوهام عنصرية.

فإذا كانت حالة الفصل الثقافى التى تسيطر فى أوروبا الآن وتنجب ردود فعل مماثلة لها لدى شعوب أخرى وتقوم على تصنيف البشر والثقافات انطلاقًا من ثنائية الأعلى والأدنى، فإن الفلسفة إذ تنطلق من فكرة الإنسان المجرد ثم الاختلاف فى تعيناته تحرر البشر من عقلية الفصل بين الوجود الحقيقى والوجود الزائف للإنسان.

إن الإنسان بوصفه كائنًا ناطقًا مدنيًا ثقافيًا مفكرًا حقيقية أولى تنطلق منها الفلسفة بما هى وعى بالوجود الإنسانى.

إن تعريفًا كهذا للإنسان يوحد ابن عربى وابن رشد وابن خلدون مع ديكارت وهيغل وماركس وسارتر.

ولأنى أتحدث عن مسألة هى الآن خاصة بالوعى الغربى - الأوروبى حسبى أن أقول: - أن أنا افكر إذا أنا موجود حكم كلى ينفى وجود صنفين من البشر: صنف يفكر فهو إذا موجود وصنف لا يفكر إذا هو غير موجود بل الوجود لصنف واحد يفكر.

وتأسيس مساواة البشر على مستوى التفكير خطوة ضرورية لدحض التمايز وتراتبية البشر. وإذا كان العقل أعدل الأشياء قسمة بين الناس، فإن تعدد واختلاف منجزات العقل فى التاريخ هو الذى يعطى للتاريخ تراثه. ويخلق النزوع نحو معرفة منجزات الآخر.

والاعتراف بالأنا الذاتية مهما خلعنا على الأنا من أنماط ذاتية، هو الاعتراف بالآخر بوصفه أنا مساوية.

فإذا كان الأنا فرداً أو جماعة أو أمة، فكل أنا تفرض آخر متعينا بالتاريخ لغة وطموحات وعادات وثقافة وتقنية واقتصاداً وسياسة ونظرة إلى العالم الخ.

وهكذا فالاختلاف أولاً تاريخى محض والأوروبى الذى يؤسس فلسفة الاختلاف وتعيناتها بالديمقراطية والحرية سرعان ما يتحول إلى شمولى فى علاقته بالآخر غير الأوروبى إذ يحول وعيه وثقافته إلى مثال يقيس عليه الآخر ويحكم عليه أو يطلب منه أن يعيد إنتاجه هذا إذا كانت لديه ثقة بقدرة الآخر على إعادة إنتاجه.

إنها النزعة الشمولية والتى يتأثر بها عدد من أبناء العالم غير الأوروبى ومن الغرابة أن يطلب من أكثر من ثلاثة ارباع البشرية أن تسير وفق السيرورة الأوروبية وحين يرى الأوربى أن هذا الكم من البشر يسير على نحو آخر. فإنه يراه انزياحاً عن جادة الصواب وعن سيرورة التاريخ كما يجب أن تكون.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن جرثومة الاستبداد هذه والتى تطورت منذ بداية وعى التفوق هى الآن التى تحكم - سياسياً واقتصادياً علاقة العرب بالآخر. فلا استدلال ديكارت ولا استقراء بيكون بقادرين على تفسير زاوية الرؤية الغربية هذه للأنا والآخر. لأنه فى كل الأحوال هناك انطلاق من حالة جزئية وليس من حالات يمكن رفعها إلى مستوى القانون. وليس هذا فحسب بل اعتبر الغرب الأوروبى نفسه فى لحظة تطوره الآنى نهاية التاريخ.

وعندى أن فكرة البداية والنهاية التى ركب عليها العقل الإنسانى رغم هشاشتها المعرفية قد انتقلت من حقلها الدينى إلى حقل الفلسفة الغربية ولست أجد فرقاً فى درجة الوعى من هذه الزاوية إلا كمياً.

فالغاية المسبقة للتاريخ فكرة ميتافيزيقية، إن هى إلا طموح إنسانى ليس إلا وتنطوى على حكم وجوب لا حكم وجود.

فالتصور الطوباوى للتاريخ هو تصور لمملكة السعادة كما يجب أن تكون نهاية التاريخ الإنسانى، ونهاية التاريخ الهيغيلية التى آلت إلى كوجيف وفوكاياما هى فى أقل حدود الحكم عليها عودة إلى الميتافيريقا وتعينت هذه المرة فى صورة فجة، حيث صنف من البشر يحددون نهاية التاريخ.

فى نهاية التاريخ عند ماركس فى الشيوعية أمل أخلاقى لكنه ذو جانب إنسانى حيث البشر يتحررون من كل صنوف الاضطهاد إنها الجنة الموعودة على الأرض.

ورغم اسطورية الوعى الدينى فى تصوره للنهاية فإنه أكثر التصاقاً بالتاريخ من هذا التصور الأوروبى. وآية ذلك، أن النهاية ليست إلا مشيئة إلهية فى اليهودية والمسيحية والإسلام - فالإله يختار لحظة النهاية ليقيم محكمة العقاب والثواب والعالم الابدى الأرضى. فيما الأرض ستظل سائرة دون توقف بكل غناها وثرائها إلى حين الإله الساعة.

أن الأوروبى قد نقل مشيئة الإله إلى مشيئة الإنسان الأوروبى الذى قرر أن أوروبا الراهنة نهاية التاريخ وهكذا حول نهاية التاريخ بوصفه نهاية الدنيا على هذه الأرض إلى ذروة أرض التاريخ للنوعين.

وفى الوقت الذى تقوم به نهاية التاريخ الدينية بدور الفكرة الأخلاقية التى تذكر الإنسان بضرورة الامتثال لأوامر الله الأخلاقية حتى يفوز بحياة أبدية سعيدة تعزز فكرة نهاية التاريخ الأوروبية من فكرة البقاء للأقوى.

أن فكرة النهاية مناقضة للفلسفة بما هى دحض للتنميط ودحض للأفكار التصورية القائمة على أوهام.

ولهذا فإن لا نهائية سيرورة التاريخ بوصفها ثمرة لا نهائية فاعلية الإنسان هى الحقيقة التى يمكن التدليل عليها.

وفى اعتقادى أن المأثرة الأكبر للوجودية من حيث فلسفة الإنسان تكمن فى إقرارها بأولوية الوجود على الماهية، لا بفضل تأكيدها حرية الإنسان اللا نهائية فحسب، بل بسبب لا نهائية التعين الإنسانى، فإذا ما نقلنا هذه العلاقة بين الوجود والماهية إلى حقل الأنا - الأمة أو الشعب أو الإنسانية فإن الثقافة هنا تبدو هذا التعين الذى لا ينفد للوجود الإنسانى فالثقافة بوصفها شكل تعيّن الوجود الإنسانى، فإنها ماهية لا تنفك تتجاوز نفسها على نحو دائم.

فى تصور كهذا لعلاقة الوجود الإنسانى بالثقافة تدلل الفلسفة على هشاشة سؤال من قبيل السؤال السائد الآن صراع بين الثقافات أم حوار.

ففكرة صراع الثقافات أو الحضارات فكرة سياسية وليست فلسفية، يجرى بشكل تعسفى تحميلها طابعاً فلسفياً عاماً كما أن الرد على فكرة صراع الحضارات بفكرة الحوار بينها هو الآخر رد سياسى من قبل المستضعف

وما الفكرة المستترة وراء صراع الحضارات إلا فكرة الهيمنة والقوة والدفاع عن مصالح الغرب التى جعلها العالم كله. وحين طلب صموئيل هنتجتون من الغرب أن يتخلى عن وهم الكلية ويبادر إلى الدفاع عن قوة ونتائج وحيوية حضارية فى عالم مأهول بعدد من الحضارات[١٣] فإنه ما كان ليقصد بتحرير الثقافة الأوروبية من وهم الكلية والاعتراف بمساواة الثقافات الإنسانية فى تطورها الحر.. بقدر ما كان يطلب من الغرب الوحدة تجاه العالم غير الأوروبى وقد كان صريحاً فى ذلك حين

: كتب يقول: والغرب بمرحلة أوروبية من التطور والتوسع دامت عدة قرون وبمرحلة امريكية. ظلت طاغية على هذا القرن.

وإذا ما قامت امريكا الشمالية واوروبا بتحديد حياتهما الأخلاقية والمعنوية ببناء صرح شراكتهما الثقافية وبتطوير اشكال اوثق من الاندماج الاقتصادى والسياسى لاستكمال تعاونهما فى الناتو فإنهما تستطيعان اقتراح مرحلة اورو امريكية ثالثة من الوفرة والنفوذ السياسى الغربى(١٤).

إن ترابطاً يقوم بين الثقافة والناتو لهو أغرب ترابط بين امرين لا وجه لأى ترابط بينهما.

الثقافة بما هى شكل الوجود الإنسانى المتعين بأشكال متعددة من الوعى والعادات والتقاليد الخ والناتو بما هو حلف عسكرى للتحكم بالعالم.

والحق أن الصراعات المحلية أو العالمية التى شهدتها البشرية وستشهدها حتماً لا علاقة لها إطلاقاً بصراع الثقافات، فالسلطة والقوة والثروة والنفوذ والسيادة هى الأسباب الحقيقية وراء الصراع. والفلسفة إذ تكشف عن أس الصراعات التاريخية فإنما تحرر الثقافة من أن تكون وسيلة من وسائل تبرير هذه الصراعات.

أما مسألة حوار الحضارات فهى لا تقل ايديولوجية عن صراعها.

إن التاريخ يدلل على أن الحركة الموضوعية فى انتقال آراء وأفكار وعادات ثقافة ما إلى ثقافة أخرى محكومة بحاجات هذه الأخيرة ليس بحوار بين ثقافتين: إن وضع هذه المسألة فى إطار فلسفة التاريخ يحررها من أوهام الوعى العاجز.

ذلك أننا فى تاريخ الإنسانية نشهد حركة تقوم بها الأمم الصاعدة بامتلاك إرث أمم أخرى دون أى إحساس بالدونية أو الغضاضة. من ثم تحولها إلى جزء لا يتجزأ من ثقافتها الصاعدة بحيث لم نعد ندرى ما الذى يعود إليها وما يعود إلى غيرها.

ففى لحظة قوة الحضارة العربية - الإسلامية لم يجد الكندى حرجاً من القول بأن علينا أن نأخذ الحقيقة من أى مكان سواء اكان مشاركاً لنا فى الملة أو لا وردد القول ابن رشد فيما بعد.

ولكن التاريخ الموصول من تحطيم الإرادة الوطنية منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى الآن تمنع من أن تتحول الثقافة الأوروبية إلى حالة متماهية مع الثقافة القومية للأمم المستضعفة ومن هنا ندرك فداحة حالة الانفصال القائمة الآن فى الثقافات غير الأوروبية.

وإذا كان المقصود بالحوار هو العلاقة المتكافئة بين ندين ويحاول كل منهما أن يكتسب من الآخر، فهذه ظاهرة لم يعرفها التاريخ أبداً.

بل أن الذين يدعون للحوار من كلا الطرفين ينسون أن الحوار مستحيل فى ظل الفصل الثقافى الذى يمارسه الغرب ذاته.

أن الفلسفة إذ تحررنا جميعاً من الأوهام التى تراكمت عبر مئات السنين سواء فى الغرب أم فى الشرق فإنها لا تستعجل النتائج وقد لا تستطيع أن تخلق عالما على هواها. ولكن ليس أمامها إلا قول الحقيقة أمانة لدى التاريخ.

هل ضر كانت الذى قال: لو كانت سعادة البشرية كلها وقفاً على قتل طفل بريء واحد لكان هذا الفعل غير أخلاقى.

إن ملايين الأطفال اليوم فى العالم يدفعون ثمن سعادة الأوروبى من أطفال العراق إلى أطفال آسيا وافريقيا مما يسمح لنا بالقول أن الغرب السياسى غرب غير أخلاقى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش:

(١) انظر ريته غروسيه، رصيد التاريخ، بلاتاريخ، ص ١٩، نقله إلى العربية محمد خليل باشا.

(٢) انظر، كافلين - ايلى الغربوالعالم، القسم الثانى، الكويت ١٩٨٦، ص ١٥، ترجمة عبدالوهاب المسيرى وهدى حجازى.

(٣) روم لاندو الإإسلام العرب بيروت ١٩٧٧ ط. م ص ١١٦، ترجمة منير بعلبكى.

(٤) روم لاندو المصدر نفسه.

(٥) انظر، بوندا يفسكي، الغرب ضد العالم الإسلامي، موسكو ١٩٨٥، ص ١٨.

(٦) إدوار سعيد، الاستشراق، ١٩٨١، ص ٢٤٠، ترجمة كمال أبو ديب.

(٧) ب. راسل، حكمة الغرب ، ج ٢، الثوابت، ١٩٨٣، ص ٣٣، ترجمة فؤاد زكريا.

(٨) ب. راسل، المصر السابق ج ٢ ص ٢١٦.

(٩) زيننيو، بريجنسكي، بين عصرين، بيروت ١٩٨٠، ص ٢٤٥ ـ ٢٤٦، ترجمة محجوب عمر.

(١٠) اشيلي مونتاجو بيان حول دمشق ١٩٧٧، ص ١٦٦.

(١١) انظر، مجموعة من المؤلفين، فلسفة الاجتماعية من ١٨١٠ ـ ١٩٧٢، دمشق، ١٩٤٥، ص ١٣٤ ـ ١٣٥.

(١٢) المصدر السابق، ص ١٩٣.

(١٣) صموئيل هنتجتون: الغرب إنه ذئب ولكنه لس كلبًا جائعًا، الرسالة عدد ٤ آب ١٩٩٧.

(١٤) صموئيل هنتجتون: المصر السابق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عدم اليقين والتناهي

چانيت كولومبيل

ت: ك. ص

لطالما أسهم فكر **فوكو** ومازال فى حثنا على الخوض فى تجربة نقدية صعبة وعلى التخلص من اليقين السياسى والأيديولوجى والفلسفى الذى ظل حتى ذلك الحين ضرورة تقود أفعالنا. صحيح أنه تغلب على حالة عدم اليقين، وبين أنها ليست حالة عقيمة تدفعنا للتنازل والاستسلام بقدر ما تصقلنا وتخفف عنا. ومن هنا، تصبح سبيلا للمتعة والتحدى. ولا يرجع عدم اليقين لنقص معرفى نعانى منه، كما أنه لا يرقى إلى حد الشك بحيث يوقع الذات فريسة للحيرة.

وينشأ عدم اليقين عند **فوكو** من الصدفة والفراغ الذى تتشكل فيه أقوال وممارسات وأنظمة عابرة أو متجانسة، مستقرة أم وقتية غالبا ما تنجم عن الفوضى والشتات مثلها مثل الحقائق التى نصل إليها على الرغم من كونها جزئية أو غير تامة.

وهكذا، تتشكل بعض الممارسات وتستمر لعبة الحقيقة. وكل ما يلزمنا هو مزيد من الدقة لتلمس واستكشاف الإمكانيات المتاحة وكيفية ظهورها وكذلك آلياتها، هذا هو موضوع كتاب «قدم المعرفة» الذى يتناول بالتحليل الإشكالية التى جاءت كذلك فى كتاب «الكلمات والأشياء» وترجع الأهمية الثقافية لهذا الكتاب إلى أنه اتاح لنا فرصة اكتشاف مدى تعقيد وتعددية المستويات التى تتطلب منا فى كل مرة أن نبخس من قدر أنفسنا، مثل الطريقة التى تتحدد بها المجالات الثقافية المستقلة والتى ترتبط ارتباطا وثيقا بالنواحى الاقتصادية والاجتماعية، وكيف أنها شرط لهذه الإمكانيات التى يمكن أن تنتج فكرا أو تحد منه.

وقد أصبح فى التاريخ «تزامناً»، تشهد عليه بعض الأيديولوجيات التى تتعارض ومع ذلك تعكس نفس الأبنية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفكرية. كما أصبح من الصعوبة بمكان التفكير فى بعض الكلمات،مثل كلمة «حياة».

لقد مضى عصر الكلاسيكية الذى شهد بداية العقلانية والخطاب فى قواعد اللغة والاقتصاد وتصنيف العلوم الطبيعية، وفتح مجالات للحداثة التى نعيشها بتعدديتها وزمنيتها وتناهيها. وينشأ كل جديد من قطيعة مع ما سبق، ومن عصر لعصر تختلف الأشياء.

وفوكو مفكر، يهدم البديهيات والكليات، ويرصد سكون وضغوط الحاضر ونقاط ضعفه وقوته وثغراته. وهو دائم الحركة، لا يعلم أين تستقر به الأمور، وفى أى شىء يفكر غدا. فتركيزه كله منصب على الحاضر.

هذا الشغف بالحاضر وتحليله هو بالتحديد ما جعل من فكره وسيلة لتلمس الحقيقة التى تغيرت بالفعل بعد عدة سنوات فقد انهارت النظم الشمولية، وتزايد العنف، وهيمنت اقتصاديات السوق، واليات النفى التى ولدها ودفع إليها الخوف المرتبط بغياب الرؤية والهدف، والتدهور الذى يشهده عالمنا. كل هذا خلق قطيعة مفاجئة من العسير تخيلها إلا فى ظل صفاء الرؤية التى يمدنا بها عدم اليقين. أما البديل، فهو التعصب الذى تفرزه أيديولوجية بغض الآخر.

وإننا لنتساءل عن معنى تعبير «السلطة الحيوية» الذى استخدمه **فوكو**، والذى يعنى المضى فى الحياة من خلال تجنب الموت، فى ظل واقع تتزايد فيه المعرفة الطبية، وإن كانت لا تزال عاجزة حتى الآن أمام انتشار وباء الإيدز فى مجتمعاتنا وماهى قيمة هذه السلطة الحيوية فى ظل العلاقات غير المتكافئة بين الشمال والجنوب وتزايد حدة التباين بين الدول الغنية بعضها البعض؟

لقد أعيد تشكيل العالم، لاسيما بعد الانهيار المفاجئ لحائط برلين وانتشار وانتقال هذه الأحداث لاماكن أخرى من العالم، مما أسفر عن انهيار معقل الشيوعية أى الاتحاد السوفيتى. كل هذا كان له تأثيره على نهاية التاريخ التقليدى وكذلك على نهاية فلسفات التاريخ.

لقد بدأ **فوكو** معركته قبل هذا بكثير، وتحديدا مع بداية الجدل الذى أثاره كتابه «الكلمات والأشياء» وقد اختتم **فوكو** حديثا له ذات يوم قائلا: «إننا لا نقتل التاريخ، أما تاريخ الفلسفات، فهذا هو ما أود أن أصيبه فى مقتل» ولكنه بدلا من أن يقتل التاريخ، إذا به يحدث فيه ثورة، كما قال **بول فين**.

وقد أورد فى كتابه «قدم المعرفة» المحاور الرئيسية لفكرته، وارتكز على نقطتين رئيسيتين هما: التاريخ والذات. ويتجلى عدم اليقين فى رفض **فوكو** فكرة التتابع التقليدى والموحد للتاريخ وهو يدعو عوضا عن هذا لوجود قطع بين أحداثه، ويبرز فائدته وخصبه.

وهو يتحدث عن «التاريخ العام» الذى يضاعف من صور وأشكال التاريخ، ويحدد نوع العلاقات التى يمكن أن تربط بينها، ويقابل بين هذا وما يسميه بـ «التاريخ الشامل» الذى يعد «وصفا شاملا يجمع كافة الظواهر حول مركز واحد أساسى له دلالة وفكر ورؤية جامعة بينما على العكس من هذا، يقوم التاريخ العام على التناثر وبهذا، يقترب **فوكو** من مسائل ثقيلة عن عقلانية المستقبل وتناهيه، ونسبية المعرفة التاريخية، وإمكانية إيجاد معنى لجمود الماضى ولشمولية الحاضر غير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المكتملة، وهو يرفض الصراع بين البنية والتاريخ فيقول: «لقد آن الأوان كى يرصد المؤرخون ويصفون ويحللون الأبنية دون أن تراودهم على الإطلاق الرغبة فى التساؤل عما إذا كانوا لا يفقدون بهذا هشاشة التاريخ الحى.

ويأتى هذا التعقيد، المبنى على الآليات لا على المعنى، متوافقا والانفجار الحالى المفضى للفوضى الذى قضى على الشمولية والمعكسرات المتنافرة. وبهذا يعطينا **فوكو** منهجا وسلاحا لقراءة تدمير الحاضر، حتى نقاوم كل هذا من خلال عدم اليقين.

ويشبه تداعى التاريخ شتات الذات. فهو نوع من الانكسار يقول عنه **بلانشو** أن الذات خلاله «لا تختفى، وإنما ما يختفى هو وحدتها واضحة المعالم، بحيث لا يحيلها شتاتها عدما وإنما يجعلها غير متتابعة بل ومتعددة الأوضاع. هذا الشتات يستدعى دأبا أكبر فى رصد الأماكن والاستراتيجيات التى تتكون وتتجمع فيها الأقوال (التى لا تصبح مجرد إشارات بقدر ما تكون ممارسات) بهدف استخدامها فى تقييم لعبة السلطة والحقيقة. وقد تخيل **فوكو** أحد المتحدثين يوجه إليه هذا التعليق فيقول: «لست واثقا مما تقوله، لأنك سوف تغير كلامك بعد حين للإجابة على الأسئلة التى نلقيها عليك، وتقول أن الاعتراضات لا تمس ما تتحدث عنه» ليرد **فوكو**: «وهل تتخيل اننى أكابد ما أكابده فى الكتابة وأجد فيها كل هذه المتعة وأظل محنى الراس صابرا عليها لو أننى لا اغامر بيد لا تخلو من اضطراب، فأدخل المتاهة لا تجول فيها بأفكارى وأشق لها أنفاقا أغوص بها بعيدا وأجد لها منافذ تغير من اتجاهها، فأتوه وأظهر بعد حين لعيون لن التقى بها أبدا. لعلى لست الوحيد الذى تحدوه الرغبة فى ألا يكون لى وجه محدد عند الكتابة. لا تسألونى من أنا، ولا تطلبوا منى ألا أتغير فعدم التغيير ماهو إلا عرف مدنى يحكم أوراقنا الرسمية أما عند الكتابة، فليتركنا وشأننا».

إنها صرخة ضيق مكتومة، ومع ذلك هى لا تمنع مفهومه عن عدم اليقين من أن يكون إيجابيا، ومعين لا ينضب من مصادر البحث، الذى يرتكز على نقاط مختلفة.

ويرى **فوكو** إن اليقين هو الذى يشوه الأشياء ويوقفها عند حالة الجمود. أما عدم اليقين، فلأنه ينطوى على تساؤلات عديدة، وتغيير فى المواقف والأفكار، وظهور تطورات وتعديلات فى المشكلات، فهو أجدى لهذه اللعبة المحكمة ذات الطابع المزدوج : لعبة الذات غير المستقرة التى تتغير بتغير الموقع الذى تتحدث منه، ولعبة الحقيقة المعقدة المتجزئة.

ولعلنا نتخيل كيف تطيب **لفوكو** وتمتعه حيرة وضيق من يخشون تغيير المواقف ونسبية الأقوال، لا سيما وهو من يقول: «لا أقصد أبدا أن أراقب ما تفعلون، وإنما أنظر إليكم من هنا ضاحكا. «وهذا الضحك لايعد انفصالا بقدر ماهو تعبير عن قلقه من هذه الحقيقة التى لابد من أن تتجلى بفكر لا ضامن له سوى ذاته. وهو فعل شائك لاشك، نبحث فيه عن حقيقة غير واضحة المعالم. وحتى إن كان التنبؤ بالمستقبل من الصعوبة بمكان، وحتى إن كانت سائر الحلول البديلة محض وهم حتى بدت مشكوك فى أمرها، إلا أنه يظل من العسير قبول بعض الأوضاع ولا يسعنا التسامح فيها بل إن علينا الكشف عنها والتدخل لوضع حد لها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولهذه الضرورة أهمية استراتيجية نلمسها فى كل فكر **فوكو** وسلوكه فعدم التسامح له جانبه الإيجابى مثله مثل عدم اليقين. وهوغالبا ما يختبئ فى المنفى والسجون، وهو مع ذلك لايقف عند حدود الأشياء المغلقة، وإنما لأبعد من هذا. وهى مجرد مرحلة، لنظهر ما كان حتى هذه اللحظة سرا، ونشهد عليه. وتكمن خطورة هذا الموقف مع ذلك فى أننا قد نعتاد عدم التسامح، بحيث لانستطيع أن نقاومه بعد هذا فمجتمعاتنا لديها القدرة على تحويل ما يحتاج منا لفعل عاجل وتدخل حقيقى لمجرد عرض نتفرج عليه.

وإزاء هذا، لابد من ردٍّ فعل فمن ناحية هناك من يستنكرون هذه المواقف ويشعرون بعدم القدرة على التسامح معها، الأمر الذى جعل ماركس منه الدافع الرئيسى للنضال كل يوم، وهناك من ناحية أخرى من يمرون بهذه المواقف ويقاومونها برفضها والتغلب عليها. ولا يوجد فى هذا معيار موضوعى للحكم على أن التيقظ والتفهم لايرجع لعنصر ذاتى، فإقصاء المريض، أو رفضه، أو تدهور حال من يعانى من البطالة قد يعد فى ظل مجتمعاتنا الغنية موقف لا سبيل للتسامح معه، مثله كمثل التعذيب والمجاعة التى يمكن أن تحدث فى ظل مجتمعات أخرى. كما أننا نفتقد المعايير غير الذاتية التى تحدد المدى الذى لا يمكن التسامح معه، ولكن ثمة علاقات غير واضحة المعالم تسترعى انتباهنا وتسهم فى مقاومة السيطرة والخضوع. ولكن هذا يتطلب أن يتحكم المعنيون فى أقدارهم. من أجل كرامة كل منا واحترامه. وبالتالى، لا يمكن أن نقيم الأشياء التى يمكن التسامح فيها إلا بصورة نسبية، وليس عالميا، من خلال عملنا بدأب «من أجل التغيير، على أن نتخلص من الفرضية التى خضعنا لها ومازلنا منذ قرون مضت.».

وهكذا، بدلا من أن يقودنا عدم اليقين لفتور حماسنا، سوف يحملنا على القلق. وهذا يتطلب أن يكون لنا بصيرة لنرى بوضوح الأشياء الواقعة فى المناطق المظلمة، فيدفعنا بهذا عدم اليقين إلى الضياء. ومنذ هذه اللحظة، تصبح الفلسفة هى ما يكتبه الكاتب الذى يسعى لتحديد حقيقة تتبدى من خلال الضياء والتميز والرؤية الكلية التى تشمل العالم والتى يجب أن تماثل نموذج «الرياضات العالمية». فإذا تعذر التغلب على الحقيقة لكونها غير يقينية، فعلى الكتابة أن تبين هذا، بحيث يكون للأسلوب دور معرفى فحيث ينفذ الكلام، وتخون التحليلات، لا يبقى سوى الحديث الفردى ليعبر عن اللحظة التى فى قلب التناهى، يمتزج فيها عدم اليقين بالخبرة المحدودة.

ويتصل عدم اليقين اتصالا وثيقا بفكرة التناهى، التى نجدها فى كل أعمال **فوكو**. ولا تردنا هذه الفكرة إلا لذاتها منذ بداية الحداثة. وتزيد من كثافتها لعبة الأقنعة . وقد أوضح **فوكو** بالفعل «لعبة التناهى» وميزها عن دورها فى الفكر الكلاسيكى، فقال: «لقد قام الفكر الكلاسيكى على مسألة التناهى، بينما أضفى الفكر الذى ساد فى أواخر القرن الثامن عشر قدرات إيجابية. إذ تلعب البنية الأنثروبولوجية التى ظهرت فى ذلك الحين دورا نقديا واضعا للحدود مؤسسا للأصل. وفى بنية «الكلمات والأشياء» يشهد هذا الوضع على انفصال بين العصر الكلاسيكى والحداثة. فالخبرة التى تشكلت فى بداية القرن التاسع عشر قد قصرت مرجعية التناهى على ذاته. ذلك هو ثمن النقد الكانطى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويمدنا البرهان الذى ينطوى عليه هذا النقد بشروط إمكانية التفكير فى الإنسان،فى حياته ولغته وعمله.ومما لاشك فيه أن هذا التناهى به جانب إيجابى فى المعرفة يتمثل فى أننا نعلم أن للإنسان نهاية. وبناء على هذا ندرك التناهى وحدوده التى يفرضها، ونتبين ما يتبع هذا من أشياء مستحيلة.وباكتشافنا لهذا التناهى، يبدأ الجانب الإيجابى لهذه المعرفة يرتسم شيئا فشيئا «فيستدعى أسئلة لا حدود لها، وتتكشف بعض المفاهيم» ولن تتضح هذه الأسئلة بجلاء إن لم يكن الإنسان الذى يكتشف نفسه من خلالها قد مربهذه التجربة الصامتة المظلمة المباشرة الشبيهة بحياة الحيوانات. وهى أسئلة لن تختفى طالما أقدم عليها الإنسان فى ظل إدراك لا متناه «وهى خبرة جادة، ورغبة حقيقية ولغة جاءت وتجىء فى إطارها سائر الأفكار فى كل العصور سواء تعاقبت أم تزامنت».

إذا، فكل صورة من الصور الإيجابية التى يدرك الإنسان من خلالها أنه منته لا تأتى إلا من خلال حقيقة تناهيه، ولا شىء غيرها. وهو شعور مقلق : أولا لأن الوجود الحى يتآكل فى صمت كل يوم بفعل الموت. ولأن تجربة الحداثة ملؤها التساؤلات المتناقضة المتلاحقة التى يشق على الإنسان التغاب عليها. فهى آتية من غياهب القدم والتباعد الذى يبعث من خلاله «الكوجيتو الحديث، الذى يدعو لتوسيع المسافة التى تفرق وتربط الأفكار الحاضرة بمادة الفكر التى تمتد جذورها فى اللافكر». ثم تتلاحق الاسئلة بشأن المكمن الذى تطل منه الحياة والعمل واللغة التى يشعرنا بها فوكو من خلال إيقاع كتاباته: «كيف يحدث أن يفكر الإنسان فيما لا يعتقده، وأن يجعل من ذاته صورة للانشغال النشط الصامت، والحركة الثابتة، بحيث تتراءى له ذاته باستمرار كشىء خارجى؟ كيف للإنسان أن يكون هذه الحياة غير المحدودة بتشابكها ونبضها وقوتها الكامنة التى تتعدى حدود الخبرة التى يتلقاها بشكل مباشر؟ كيف يكون فاعلا للغة تكونت قبله بآلوف من السنين، بحيث لا يستطيع أن يدرك نظامها، إذ تغفو معانيها بصورة تامة بين كلمات يتبدى معناها لوهلة بسيطة وهو يتحدث، وبالرغم من هذا عليه أن يصب فكره وكلماته من خلالها. وكأن لا وظيفة للكلمات أكثر من أنها تنشط لبعض الوقت لتقول شيئا بسيطا وسط سلسلة من المعانى غير المحدودة.

ومن خلال عدم المعرفة التى تدعو الإنسان لمعرفة ذاته، يتولد هذا التوأم المستحيل بين عبارتى «أنا أفكر» و «أنا موجود» التى تميز «الكوجيتو الحديث». ويوصل لنا فوكو هذا المعنى من خلال تداعى الأسئلة،والقلق الذى ينشأ منها فيقول: «هل أستطيع القول بالفعل أننى أمثل هذه اللغة التى أتحدث بها والتى تنفذ من خلالها أفكارى، وتجد فيها نظاما لكل إمكانياتها المتاحة، رغم أنها مازالت تحمل ثقل الزمن السحيق الذى تمتد فيه والذى لا يمكن أن يصبح حاليا بالكامل؟»

هل أستطيع القول إننى أمثل هذا العمل الذى أصنعه بيدى، ولكنه يخرج عن نطاق إدراكى ليس فقط بعد أن أتمه وإنما قبل أن أبدأه فى الأصل؟ هل أستطيع القول أننى هذه الحياة التى أشعر بها فى أعماقى، والتى تغلفنى بالزمن الهائل الذى تدفعه معها والذى يضعنى لحظة على ذروته، وزمن يوشك على الوقوع يتحدد به موتى؟ أو أستطيع القول إننى هذا وإننى لا شىء من كل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا؟ ف كوجيتو لا يقودنا إلى تأكيد للوجود، وإنما يقودنا إلى سلسلة من التساؤلات تتعلق بالوجود مثل: على أى نحو يجب أن أكون،أنا الذى أفكر وأمثل تفكيرى، كى أصبح مالا أفكر فيه؟»

وعند هذا الحد، ألا يكون علينا التفكير فى مالم يفكر فيه أحد؟ «ذلك الذى يكمن فى الإنسان كطبيعة مغلقة على ذاتها؟ فكل فكر حديث يقوده قانون «التفكير فيما لا يجوز التفكير فيه». وعلينا ألا نحاول التوفيق بين الذات والآخر، بل يتعين الحفاظ على التباعد بينهما حتى وإن كان الثمن هو ترك هذا الآخر، وتلاشى «الإنسان» الذى صنعت منه العلوم الطبيعية وجها عاما مطمئنا.

وفوكو لا يحب أن يغش، ويرفض الشمولية ويجابه خطر التشرذم ويطالب باختفاء هذا الفكر النابع من الإنسان، والذى بدأنا إعادة التفكير فيه منذ قرنين من الزمن عند بداية الحداثة ويعد هذا الاختفاء عملا إيجابيا، إذ يبقى على عدم اليقين فى قلب التناهى،وهو اختفاء يعطى للوجود كثافة لا «تتآكل» فقط معه الحياة اليومية، وإنما يعطيها كذلك قيمة وثمنا صنعه الموت وأضاءه وأكمله حيث «ينقشع الليل الحى، يبدده ضياء الموت».

والتناهى ليس مجرد حقل محدود للمعرفة الإيجابية، أوقلق نعبر به «الليل الحى»، فهو لا يمثل نهاية، بقدر ما يمثل أصل التناهى. وإذا كان هو أصل الوجود، فلأن الذات الحالة يمكن أن تتعرف فيه على وجه مصيرها «فتجد فيه حركة وجودها الأصلية وحريتها فى تحقيق هذا المصير أو الاغتراب عنه «هذا التضاد» يتفجر كمعيار نهائى فى كافة الأحلام التى يجثم عليها هاجس الموت. فنحن نشعر بالموت وكأنه وجه لهذا التناقض. وهكذا تتبدى أحلام الموت كمواجهة للحرية ضد هذا العالم ولكن هذه الأحلام هى أيضا ما يقض المضاجع، ويقضى على الأحلام، وهو مع ذلك يبقى من أمور الحياة. إن الموت هو أساس ما يحكيه الإنسان فى أعماق أحلامه. وفى هذا، ينتقد **فوكو فرويد**، الذى توقف فى تاويل الأحلام من وجهة نظره عند كونها حدا مطلقا لمبدأ بيولوجى خاص بإشباع الرغبة، لأنه يقابل بصورة جدلية غريزة الحياة بغريزة الموت، وكأنهما مبدآن خارجيان. أما عند **فوكو**، فمصدرهما مشترك، فالموت ليس على الإطلاق مجرد نهاية لتناقض ما «بقدر ما هو تناقض للحرية فى العالم وضد العالم، وهو يتحقق كمصير أو ينتفى فى آن واحد. «فكأنه» لص يأتى من الخلف، ليسيطر على الحياة، ويجعل من الحرية حتى النهاية ضرورة من ضروریاتها وهو قد يظهر أيضا بوجه آخر، كنوع جديد من التحالف بين الحرية والعالم و «عندئذ، يحمل الموت معنى التصالح ويكتسب الحلم بالموت أهمية كبرى، لأنه لن يكون انتهاء للحياة بقدر ما سيكون اكتمالا للوجود. فهو يوضح اللحظة التى يكتمل فيها الموت كل الاكتمال، فى عالم أوشك على الانتهاء». ولذلك فالموت فى الأساطير هو «الفأل السعيد، والمؤشر على أن اكتمال الوجود لم يعد بحاجة لحركة الحياة، فبإعلان الموت يكون الوجود قد اكتمل».

ولكم يذهلنا إصرار **فوكو** على جعل الموت منبعا للوجود. وقد أكد على هذا مرة اخرى فى واحد من أواخر أحاديثه فقال: «بما أن الحياة فانية، فيجب أن نجعل منها عملا فنيا.. وهذه هى فكرة متميزة. «ومسألة» أنها فانية «ليست مجرد شىء ثانوى، وإنما هى الضرورة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللازمة للتوافق مع الذات، حتى تصبح نهاية الحياة هى اكتمالها. وهكذا «يكتمل الفرد كذات معنوية من خلال سلوك واضح للعيان».

وتقودنا هذه الدائرة المغلقة من عنف الموت إلى قلب الحلم الذى يصعب الوصول إليه من خلال الفكر، وكذلك تجعلنا نسيطر على الذات. «فالحلم، هو الوجود الذى يحفر لنفسه مكانا فى فضاء قاحل، فيتكسر ويحيل العالم فوضى ويتفجر محدثا دويا وجلبة هائلة، ثم سرعان ما تقع الفريسة التى تكاد تزهق أنفاسها فى شباك الموت. فالحلم هو العالم فى فجر انفجاره الأول. إنه الواحد والآخر فالجلبة والصخب يتبعهما سكون الحركة ثم الموت وهكذا نراه يتحدث عن الموت لأول مرة وكأنه شخص مقلق يفرد شباكه القاتلة.

وفى ظل الإحساس بالخطر والفضول اللذان يتيحان للذات أن تتخلص من ذاتها.. ينتقد الفكر ذاته، حتى نعرف كيف وإلى أى حد يمكننا أن نفكر بشكل مختلف فممارسة فنون الوجود، والبحث اليومى الدءوب، والاهتمام بالذات، كلها أشياء تقتضى أن نعبر عنها «بحياة تستحق ذكرى طويلة» هذا القبول الداخلى للتناهى، يفترض بالفعل فكرة الموت فى قلب الحياة.

وكتاب «ميلاد الطب التطبيقى» هو شهادة على التناهى وعلى وظيفة الموت. وهو يتناول اللحظة التى تولد فيها النظرة الفاحصة. فيتبدل ما نراه من خلال التخيلات، ويصبح لا فارق بين اللغة النظرة المؤسسة للفرد. ويعلن **فوكو** عن هذه التحولات من أول سطرفى الكتاب فيقول: «هذا كتاب خاص بالفضاء واللغة والموت، وفيه أتكلم عن النظرة».

ويرى **فوكو** أن للعين دورًا أساسيًا نظرا لقدرتها على استحضار حقيقة لا يسلم بأنها كذلك إلا بعد استجلائها. بينما تغوص صور العقلانية الطبية فى أعماق الرؤية المذهلة. وفى ظل العلاقة التى تحكم المرئى واللامرئى، واللغة المعبر عنها، تتولد الظروف التاريخية من الخبرة التطبيقية الطبية التى تحدد اتجاه رؤية الأشياء اعتمادا على اللغة الإيجابية للعلوم.

وفى هذا الصدد، يرى **نيتشة** أننا نُذرنا للتاريخ وأنه أحيانا ما يطل علينا معنى ويتجسد لنا، وينتظر منا أن نظل عنه غافلين، بينما يظل يترقبنا فى الظلام فى انتظار أن نتنبه ونستعيد وعينا ليظهر ويتكشف ويتحدث إلينا».

ومن نفس منطلق هذه العلاقة التاريخية لا يفصل **فوكو** المجال الطبى عن المؤسسات، أى عن المستشفى والعائلة والأوبئة والشرطة كما فعلها من قبل فى كتاب تاريخ الجنون فى العصر الكلاسيكى فوحدة النظرة الطبية لا تقف عند هذا الحد المعرفى، وإنما تكون تعبيرا عن وعى جماعى بكافة المعلومات التى تتقاطع وتتشابك وتتعقد وتكبر إلى أن تصبح تاريخ وجغرافية دولة ما.

وهو يحلل مسألة الطب التطبيقى فى ظل العلاقة بين الرؤية والمعرفة أى هذه النظرة التى تسمع وتتكلم ومن هنا تجىء علاقة المرئى بغير المرئى من خلال الرباط الذى يربط الموت بالحياة وأبلغ تعبيرعن هذا هو عبارة «افتحوا بعض الجثث».

وحتى وإن كانت مجرد شائعة، وحتى لو نفت الوثائق أن الأطباء فى سالف الزمان اضطروا «للدلوف سرا إلى الجبانات لدراسة أطوار الحياة والدمار، ونقبوا مقابر الموتى وشقوا الجثث بالمشارط وحتى لو ثبت أن كل هذا

كان مصرحا به فقد اكد **فوكو** أن **بيشا** ومعاصروه احسوا بعد ٤٠ عاما بأنهم يعيدون اكتشاف علم التشريح من خلال منطقة الظل لأن ممارساتهم لم يكن لها نفس المعنى أو الوظيفة: «فقد أصبح الهدف من الكشف عن الأعضاء عمل تحليل سطحي ويتعين أن يتم ذلك سريعا لمقاومة الزمن، أى مقاومة المحو والتحلل، حتى «لا تفتح الجثث مرة اخرى»، وحتى نصل للأسباب التى كانت بعد خافية، ونكشف من أين تتولد الأمراض إذا فالملاحظة هدفها المستقبل وبهذا، تغير معنى الموت بالنسبة للمعرفة الطبية. فإذا كان الطب فى القرن الثامن عشر يرى الموت وكأنه نهاية الحياة ونهاية المطاف، والمرض الذى وصل لمنتهاه فالتشريح القائم على التقنية المرتبطة بالجثث يسمح بالسيطرة على مفهوم الموت الذى أصبح مجرد خط أفقى رفيع يفصل فقط، ولكنه يمكننا من الوصول إلى أغراض أخرى ومن هنا نجد أن الحياة والمرض والموت أصبحت تمثل ثلاثيا تقنيا تصوريا وفى ظل هذه المعرفة الإيجابية، يقول **فوكو**: من عليّة الموت، نرى ونحلل التبعية العضوية ومراحل المرض.وبدلا من أن يظل على ما كان عليه منذ أمد بعيد، يتحول هذا الظلام بعد أن تنمحى منه الحياة ولا يجد المرض فيه منفذا كى يستمر، فيصبح له قدرة كبيرة على التنوير وإجلاء الحقائق، بحيث يسيطر ويظهر الفضاء العضوى وزمن المرض ومن هذا التحليل الذى يظهر الجانب الإيجابى للمعرفة بالتناهى، يكتب **فوكو** ينقشع الليل الحى، يبدده ضياء الموت.

وقد ساعدت هذه الأفكار **فوكو** على الخوض فى العلاقة التى تربط عملية الخلق بفقدان العقل وهو لا يقصد هنا بفقدان العقل الجنون، وإنما يعده وجها من وجوهه ومع ذلك، يظل هناك سؤال حول حقيقة هذا الفعل، أهو عمل أم جنون، إلهام أم تخيل؟ وفى هذا يحدثنا **فوكو** على جنون **آرتو**، فيعرفه بأنه «غياب الفعل، واجترار لحضور هذا الغياب، وهو فراغ مركزى، نشعر به ونحسه فى كل الأبعاد.

ويؤكد **فوكو**، أن العمل ينفى الجنون، وهو مع ذلك معاصر له، وبما أنه افتتاح لزمنه، وبما أنه يفتح على فراغ وعلى زمن الصمت، وعلى سؤال لا جواب له، وتمزق لا تصالح معه، فلا يبقى للعالم سوى أن يتساءل ويقيس نفسه بهذا العمل معلنا بهذا عن ثقافة جديدة لا نكون فيها ذاتنا، وحينما تذبل الصور الحية للعقل المشتعل وتستحيل رمادا فعلينا ألا نعزو هذا للجنون وإنما للموت، وعلينا ألا ننتظر أن يفسر لنا الجنون حقيقة التناهى الذى يبحث عن لا محدودية حدوده.

ويرى **فوكو** أن ثمة صلة بين الأدب والجنون والموت، وأن للجنس لغة يتحدث بها، وهذا شىء خاص بثقافتنا يدل على أن الفلسفة قد انتقلت من فلسفة الإنسان الفاعل إلى فلسفة الإنسان المتحدث. ومن هنا ينشأ حرج الفيلسوف، إلا لو كان من جانبه يسعى لاكتساب خبرة ذاته فى هذه اللغة غير المسبوقة على ما تنطوى عليه من مخاطر ربما تحدد لنا هذه العلاقة الجديدة باللغة «فضاء تجربة تسعى فيها الذات المتحدثة لعرض نفسها ولقاء تناهيها وتجد فى كل كلمة موتها».

كل هذا يجعلنا نعيد النظر فى الفلسفة التقليدية، بل وربما كان وراء الجدل العقيم حول إذا ما كان **فوكو** يعد بالفعل من زمرة الفلاسفة أم لا. ولن نستطيع أن نرد على هذا التساؤل «بجدية» إلا إذا فكرنا فى مدى خصب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفكاره التى تهدف إلى التفكير فى فكره من وجهة نظر أخرى. لا. هو ليس بفيلسوف إذا أصررنا على ربطه بتقاليد تريد للفيلسوف أن يكون جادا ولكنه فيلسوف إذا قبلنا أن نفتح صفحة جديدة للفلسفة تختص بجوانب تنطوى على مخاطر وتفتح الطريق لوجود ملؤه الخواء فيكون من بعد نيتشه أول من بدأه فعلى عكس جورج باتاى، هو لا يقدم أشياء معاشة تتخطى الحدود والأعراف، وإنما هو يعرض لها ويفلسفها ويضع لها شروطا لإمكانية تحققها ولما تحدثه من خلل ومن أجل هذا، لابد من وجود جانب تصورى فكرى وبعد شاعرى، حتى إن العلوم ومباحثها ستجعلنا نحلم على الرغم من إمكانيات المعرفة واستراتيجيات السلطة وسوف يكون للحلم سلاح أيضا، وسوف يتيح لنا المضى قدما على أن يعود مرة أخرى مهما تباعد من رحلة الكشف والبحث عن «العاب التناهى» مع التخلص من ذاتيته من أجل الوصول للحقيقية. ومن هنا كانت قطيعته مع الظاهراتية ومع الإغراء الوجودى بالحلم والوجود. ولم لا، فربما «تكون هذه هى السعادة» كما يقول فوكو!

إنه التناهى القلق، الإيجابى، الذى يستكشف لا محدودية الحدود، ويتعرض للموت وهى خيوط كثيرة تهدف للكشف عن ذات مشتتة، تتكامل فى نهاية المطاف.

لقد احتاج فوكو إلى كل تلك التنقلات والمحاورات «لتبديد الليل الحى» حيث تتعرض الحياة للموت، فى ظل إحساس حاد وقوى بالتناهى الذى يعطى قيمة للأفعال والسلوك، لمقدارها وتوافقها ولاعتراضها المؤلم الخصب. بفضل الممارسات على الذات وفنون الوجود التى تعلمها الأقدمون، حتى يصبح وجودنا لكونه فانيا عملا فنيا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخطاب بين المجتمع والسلطة والمقاومة

الزواوى بغورة

مقدمة:

يطرح تحليل الخطاب بالإضافة إلى المسائل المنهجية التى حاولنا دراستها فى المقال السابق[1] مسائل أخرى متعلقة بالعلاقات التى يقيمها مع المجتمع والسلطة والذات، وبشكل خاص المسائل المتعلقة بطبيعته الخاصة أو هويته، وهو ما يجعله موضوع تفكير ونظر. فكيف فهم **فوكو** علاقة الخطاب بالمجتمع والسلطة؟ وهل يشكل الخطاب فى نظره سلطة قائمة بذاتها؟ أم أن سلطته مقرونة بالذات والمؤسسة؟ وكيف يمكن تحريره؟

هل نقول كما قال «**دريفوس ورابينوف**» إن **فوكو** يزعم أن: «ثقافتنا تنزع إلى تحويل نسبة متزايدة باستمرار، من أفعالنا الخطابية العادية، إلى أفعال خطابية جادة، وهو يرى فى هذه النزعة، التعبير عن إرادة فى الحقيقة، تستمر فى التوطد والتجذر وفى فرض نفسها أكثر فأكثر.»[2]

أم نتساءل كما تساءل «**الكبسى**»: «هل نقول أن الخطاب سلطة؟ أم نقول أن ماوضعه **فوكو** ليس الخطاب، بقدر ما هو مضمونه المتمثل فى الممارسة السلطوية.»[3] بمعنى أن مرحلة الخطاب فى إطار فلسفة **فوكو**، ما هى إلا تطبيق غير مباشر لمفهوم السلطة، أم اننا نأخذ برأى «**شيردان**» القائل بأن **فوكو** اكتشف فى نظام الخطاب سلطة الخطاب، وعليه غير منظوره المنهجى ابتداء من «المراقبة والمعاقبة»[4].

كيف نفهم ما قاله **فوكو** فى «أركيولوجية المعرفة» - وهو كتاب ينتمى إلى مرحلة الخطاب - وما قاله فى «إرادة المعرفة» - وهو كتاب ينتمى إلى مرحلة السلطة -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حيث قال فى الأول: «وعلى هذا النحو لا يبقى الخطاب، كما أعتقد الموقف التفسيرى، كنزا مليئا لا ينفد.. بل إنه سيغدو ثروة متناهية ومحدودة ومرغوبة ومفيدة، لها قوانين ظهورها وأيضا شروط تملكها واستثمارها. ثروة تطرح بالتالى ما إن تظهر إلى الوجود.. مسألة السلطة، ثروة هى بطبيعتها موضوع صراع سياسى.»(٥)

وقال فى النص الثانى: «ففى الخطاب بالذات، يحدث ان تتمفصل السلطة والمعرفة ولهذا السبب عينه، ينبغى أن نتصور الخطاب، كمجموعة اجزاء غير متصلة وظيفتها التكتيكية غير متماثلة ولا ثابتة. وبصورة أدق يجب أن نتصوره كمجموعة عناصر خطابية تستطيع أن تعمل فى استراتيجيات مختلفة: الخطاب ينقل السلطة وينتجها ويقويها، ولكنه ايضا يلغمها ويفجرها ويجعلها هزيلة ويسمح بإلغائها.» (٦)

ومن دون شك فإن الاستشهاد بهذين النصين المنتميين إلى مرحلتين مختلفتين، يؤكد عكس ما قال به الباحثون الذين اوردنا أقوالهم فى بداية البحث، ويدعم راينا القائل بضرورة النظر إلى فلسفة **فوكو** وتحليلها من منظور إشكالية الخطاب فى التاريخ.

إننا نرى أنه من غير الممكن الفصل مثلا، فى نص كنص «تاريخ الجنون فى العصر الكلاسيكى» بين خطاب الجنون وسلطته، والسلطات المناهضة له، وهو ما يمكن قوله عن «مولد العيادة» و«الكلمات والأشياء» أو «إرادة المعرفة» و«المراقبة والمعاقبة». وإن الفصل الذى يمكن الحديث عنه هو فصل منهجى، وفى إطار نظرة تكاملية تحلل الخطاب فى مختلف مستوياته اللغوية والمعرفية والسياسية والأخلاقية.

وفى دراستنا هذه، سنحاول التركيز على علاقات الخطاب بالمجتمع والسلطة وطريقة تحريره من هذه الإكراهات، وفقا لنظرة **فوكو**، وذلك وفق الخطة التالية:

أولا - بين الخطاب والممارسة السياسية:

لم يهتم الباحثون الذين تناولوا بالدراسة مفهوم الخطاب، بالطابع المزدوج للسؤال الذى طرحته مجلة «Esprit» على **فوكو** سنة ١٩٦٨، بل اقتصروا على الجانب المتعلق بمسائل المعرفة، تاركين علاقة الخطاب بالسياسة الذى يشكل فى الحقيقة الجانب الثانى من السؤال.

ولقد كان جواب الفيلسوف متضمنا لعلاقة الخطاب بالممارسة السياسية، والذى يتطلب فى نظره، تحليل جانبين من العلاقة، فى الجانب الأول يتم تحليل مختلف العمليات النقدية التى يقوم بها خطاب ما فى ميدان خطابى معين، وفى الجانب الثانى تحليل الموضوعات التى يظهرها الخطاب، والمتمفصلة مع سياسة ما.

فى الجانب الأول نقوم بجملة من العمليات النقدية من مثل:

أ - ضرورة إقامة حدود على عكس التاريخ التقليدى الذى يبقى حقلا لا متناهيا وغير محدود مع استبعاد لمسلمات التأويل والذات المؤسسة والأصل.

ب - محو التعارضات الشكلية من مثل القديم والجديد، الأصيل والمعاصر، التقليد والإبداع، الثبات والتغير، وإقامة حقل التحليلات المتباينة

ج - إلغاء الفروع العلمية المعترف بها. مثل تاريخ الأفكار والعلوم وغيرها، وتحليل الخطابات فى شروط تكونها وتحولها ومختلف علاقاتها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن مجموع هذه العمليات النقدية، هى التى تساهم فى إقامة تاريخ عام للخطابات عن طريق وصف مختلف الممارسات الخطابية. أما الجانب الثانى من العلاقة، والخاص بتمفصل الخطابات مع الممارسات السياسية، فيتطلب دراسة شروط الخطابات ووظائفها مثل الخطابات العلمية التى درسها **فوكو**، وخاصة تلك المتعلقة بالطب والاقتصاد واللغة وغيرها من خطابات العلوم الإنسانية.

إن دراسة نموذج خطابى كالخطاب العيادى، الذى ميز الطب فى بداية القرن التاسع عشر يبين أن هناك علاقة بين هذا الشكل من الخطاب العلمى وظهور بعض الأحداث السياسية، والتى أجملها **فوكو** فى حدث الثورة الفرنسية، والذى تطلب تحليلا لمضمونه يقوم على دراسة الممارسة السياسية والخطاب الطبى، لا على أساس التغير الذى حدث فى وعى الناس وطريقة إدراكهم للأشياء، بل على أساس أن الممارسة السياسية: «حولت شروط ظهور الخطابات أو حوّلت طريقة وجود الخطاب الطبى.» (٧)

ولا يمكن تحديد الوظيفة الجديدة للخطاب الطبى، دون تعيين الذين كان لهم الحق فى امتلاك الخطاب الطبى وإدارته مثل الأطباء والتقنيون، وتقسيم جديد لموضوعات الطب بتطبيق سلم جديد للملاحظات، وتحديد الوظائف الاجتماعية الجديدة للمستشفى والأنماط الجديدة للتسجيل والحفظ والتوزيع للخطاب الطبى فى نظام المراقبة الإدراية والسياسية للشعب أو المجتمع.

إن هذه المقاربة المعرفية التى اقترحها **فوكو** لدراسة الخطاب فى علاقته بالممارسة السياسية، تبعده عن الطرح المثالى لدراسة الخطابات، وتقربه من التحليل الاجتماعى الذى يدرس المنطوقات الخطابية، مثل المنطوقات الطبية فى علاقتها بمجال اجتماعى معين هو المستشفى فى هذه الحالة إن هذا المنحنى لدراسة الخطابات، سيعرف بعض التغيير فى الأعمال اللاحقة للفيلسوف، وذلك بإدخال الآليات الاجتماعية والسياسية التى تتحكم فى الخطاب أو بالتدقيق فى سلطة الخطاب مع اهتمام أكثر بمسائل المعنى على حساب الوصف.

ومن معالم التغيير فى مفهوم الخطاب، أنه لم يعد أداة فى يد السلطة أو نصا يعكس أهداف السلطة، بل يشكل فى ذاته سلطة، كما سبق أن بينا ذلك فى مقدمة البحث، من خلال نصى الأركيولوجية وإرادة المعرفة، وهذا ما يتطلب التحليل والمناقشة.

ثانيا- فى سلطة الخطاب:

يبدأ نص «نظام الخطاب» برسم ذلك التخوف الذى تبديه الذات أو المؤسسة او السلطة على السواء، من الخطاب وسلطته ومما يشكله: «فى حقيقته المادية كشىء منطوق او مكتوب، التخوف تجاه هذا الوجود العابر المتجه إلى الامحاء بدون شك، لكن خلال مدة لا نتحكم نحن فيها، التخوف من أن نحس بأن تحت هذه الحركة، التى هى مع ذلك حركة يومية ورمادية، سلطات وأخطارا لا نتصورها جيدا، التخوف من توقع وجود صراعات وانتصارات وجروح وسيطرات وعبوديات عبر كثير من الكلمات، التى قلّص استعمالها منذ زمن طويل طزاجتها.»(٨)

الخطاب، بهذا المعنى، سلطة مادية تملك القوة والقدرة وتتضمن المخاطر والمخاوف، وتحمل الصراعات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وما تسفر عنه من انتصارات أو هزائم ومن تحرير أو استعباد، سلطة تعبر الذات والمؤسسة على السواء، لتؤسس وجودها المستقل لذا يسعى المجتمع، وخاصة المجتمع الغربى الذى درسه **فوكو**، إلى فرض أشكال مختلفة من الآليات لمراقبة الخطاب وسلطته.

ثالثا- بين الخطاب والمجتمع:

يقول **فوكو**:«افترض أن إنتاج الخطاب فى كل مجتمع هو الوقت نفسه، إنتاج مراقب ومنتقى ومنظم ومعاد توزيعه، من خلال عدد من الإجراءات التى يكون دورها هو الحد من سلطاته ومخاطره، والتحكم فى حدوثه المحتمل وإخفاء ماديته الثقيلة والرهيبة.»(٩)

إن مختلف هذه الإجراءات التى يفرضها المجتمع على الخطاب، والتى هدفها الحد من سلطته، يمكن تصنيفها على النحو التالى:

أ- الإجراءات الخارجية:

وتتشكل من العمليات التالية:

١- عملية المنع:

تظهر هذه العملية فى كوننا لا نملك الحق فى قول كل شىء، ولا قول أى شىء فى أى ظرف من الظروف، فهناك موضوعات ممنوعة وطقوس لكل ظرف، بالإضافة إلى الامتيازات التى تملكها الذات المتحدثة.

إن أشكال المنع هذه، تظهر بشكل خاص فى موضوعات الجنس والدين والسياسية، وعليه يقول **فوكو**، انه بالرغم من أن: «الخطاب فى ظاهره شىء بسيط، لكن أشكال المنع التى تلحقه، تكشف وبسرعة عن ارتباطه بالرغبة وبالسلطة.»(١٠)

٢- عملية القسمة والرفض:

تتجسد هذه العملية فى التعارض القائم مثلا بين العقل والجنون، والذى درسه **فوكو** فى تاريخ الجنون فى العصر الكلاسيكى. حيث بين أن خطاب المجنون فى العصر الكلاسيكى اعتبر، إما خطابا فارغا لا قيمة له ولا يملك اية حقيقة او اهمية، أو أن له قدرات غريبة كالجهر بحقيقة مخفية أو التنبؤ بالمستقبل، وكل هذه الصفات وغيرها، نتيجة لتصور معين للعقل ولسلطته ومؤسساته المختلفة.

٣- إرادة المعرفة أو الحقيقة:

هى عملية تبين ما هو حقيقى وخاطئ فى خطاب معين أو ثقافة معينة. وعلى أساسها رسم **فوكو**، لوحة تاريخية للفكر الغربى، يتقاسمها خطاب العقل الأفلاطونى وخطاب الإرادة السوفسطائى، خطاب القياس والتصنيف للعصر الكلاسيكى وخطاب الشعراء والفنانين الرافضين والمناهضين له.

ب - الاجراءات الداخلية:

إذا كانت الإجراءات السابقة، إجراءات خارجية تراقب الخطاب من الخارج، فإن هنالك مجموعة من الإجراءات الداخلية التى تخص الخطاب ذاته،. وهى: «إجراءات تعمل بالأحرى على شكل مبادئ للتصنيف والتنظيم والتوزيع، كما لو أن الأمر يتعلق هذه المرة بالتحكم فى بعد آخر من أبعاد الخطاب، بعد الحدث والصدفة.»(١١) وهذه الإجراءات تتمثل فى:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ - **التعليق**: لكل ثقافة نصوص أساسية، يتم قراءتها وتأويلها واعادة قراءتها، سواء كانت نصوصا دينية أو قانونية أو أدبية، ومنه ينشأ الأساسى والنص الثانوى ، وإذا كانت العلاقة بينهما غير ثابتة ولا مطلقة، فإن المؤكد هو وجود تفاوت بين النص التأسيس ونص العليق. إن هذا التفاوت يحقق وظيفتين، فهو من جهة يسمح بتشكيل خطابات جديدة، ومن جهة أخرى لا يقول سوى ما كان مسكوتا عنه من قبل، يكرر بلا ملل ما لم يكن قد قيل، وهو بهذا الشكل يكون قد حد من صدفة الخطاب كحدث.

٢- **المؤلف**: ناقش فوكو مسألة المؤلف من الناحية التاريخية، ورسم مختلف تطوراتها، وذلك من أجل التأكيد على ضرورة التخلى عن فكرة المؤلف، والرجوع مباشرة إلى الخطابات، لماذا؟ لأنه من جهة، يشكل المؤلف عقبة فى تحليل الخطاب، ومن جهة أخرى توجد خطابات مهمة بدون مؤلفين، كالأحاديث اليومية والمراسيم والعقود والخطابات العلمية التى لم تعد تسند إلى مؤلفين، لذلك نستطيع القول أن موقفه فى هذه النقطة قريب من الموقف البنيوى بشكل عام، والذى ينكر فكرة المؤلف من أجل تحليل الخطاب كحدث قائم بذاته.

٣ - **الفرع المعرفى**: يعمل هذا الإجراء أيضا، على الحد من سلطة الخطاب، وذلك بفرضه لمجموعة من المعايير مثل انتماء القضايا إلى حقله، فهو يشبه بصورة من الصور إرادة المعرفة، ذلك أنه لكى تنتمى قضية ما إلى فرع معرفى: «يتعين عليها أن تسجل نفسها ضمن افق نظرى معين... وأن تستجيب لمتطلبات معقدة....»(١٢) لذلك يرى ضرورة تحرير الخطاب من الفرع المعرفى والاحتكام إلى الممارسات الخطابية وغير الخطابية.

وهنالك مجموعة ثالثة من الإجراءات، لا تبحث فى آليات التحكم فى الخطاب ولا فى سلطته ولا فى الحد من ظهوره، بل تحدد شروط استخدام الخطاب وتفرض قواعد على الأفراد الذين يستخدمونه، وهذه الإجراءات يمكن تسميتها بإجراءات الاستخدام أو التوظيف.

ج - **إجراءات الاستخدام والتوظيف**: يعرف فوكو هذه المجموعة بقوله: «فى هذه المرة يتعلق الأمر بالتقليل من عدد الذوات المتكلمة، لن يدخل أحد فى نظام الخطاب إذا لم يكن يستجيب لبعض المتطلبات، أو إذا لم يكن مؤهلا للقيام بذلك، منذ البداية. وبدقة أكبر:ليست كل مناطق الخطاب مفتوحة بنفس الدرجة، وقابلة للاختراق بنفس الدرجة، فبعضها محروس وممنوع علانية... فى حين أن البعض الآخر يبدو مفتوحا تقريبا أمام كل الرياح...)(١٣) وتتكون هذه المجموعة من الإجراءات التالية:

١ - **جمعيات الخطاب**: مهمتها الحفاظ على الخطاب وعلى تداوله فى نطاق ضيق، وغلق مجاله قدر الإمكان، كالأسرار التقنية والعسكرية والاقتصادية.

٢- **المذاهب الدينية والسياسية والفلسفية**: على عكس جماعية الخطاب، يميل المذهب إلى الانتشار، إلا أن قاعدته الأساسية هى الاعتراف بنفس الحقائق، التى تحقق الانتماء المذهبى، وأما ما يخالف المذهب فيعتبر من باب البدعة، من هنا تعتبر المذاهب حدود لتداول الخطاب ولتعميم وظائفه.

٣ - **التملك الاجتماعى للخطابات**: تعتبر التربية والتعليم من الوسائل الأساسية لتمليك الخطاب، إلا أنه -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما هو معروف - لا يمكن فصل التربية عن الاستراتيجية السياسية والاقتصادية والاجتماعية، لمجتمع معين.

وفى نظر **فوكو**، فإن تحرير الخطاب من هذه الحدود والإكراهات أو الإجراءات والآليات، لا يكون إلا باتخاذ قرارات أساسية هى: «إعادة النظر فى إرادتنا للحقيقة وإعادة طابع الحدث للخطاب، وأخيراً رفع سيادة الدال.»(١٤) إن هذه الإجراءات هى التى تمكن الخطاب من مقاومة المجتمع والسلطة والذات، وتسمح بتحريره من مختلف الإكراهات. فما هى المبادئ التى تسمح بتحقيق هذا التحرير؟

رابعا - الخطاب بين المقاومة والتحرير:

يقترح فوكو مجموعة من المبادئ منها:

أ - مبدأ القلب: ويعنى ضرورة التخلى عن مبدأ المؤلف، والفرع المعرفى، وإرادة المعرفة، وتحليل الخطاب كحدث تاريخى.

ب - مبدأ الانفصال: والمقصود به، دراسة الخطابات كممارسات غير متصلة، أى استبعاد مبدأ الاتصال والاستمرار الذى ثبته التاريخ التقليدى.

ج - مبدأ الخصوصية: والهدف منه هو، عدم إدراج الخطاب فى دلالات ومعان مسبقة، ولا إدخاله فى لعبة التأويلات اللا متناهية، بل تحليله كحدث متميز أو كممارسة خاصة.

وبناء على مختلف التحليلات السابقة، نستطيع القول، إن الخطاب ليس أداة فى يد السلطة ولا انعكاسا لها فقط، بل يشكل فى ذاته سلطة، تقوم بالحد منها مجموعة من الإجراءات الاجتماعية والسياسية. لذلك لا يمكن لنا أن نوافق «**دريفوس**» على أن هنالك فقط بعض الأفعال الخطابية، التى تنزع إلى أن تكون ذات سلطة لما تملكه من جدية. لماذا؟ لأن الخطاب يشكل فى مجموعه سلطة قائمة بذاتها، وإن كانت منطوقاته تتفاوت من حيث القوة والقدرة.

كما لا يمكن أن نوافق على تأويل «**الكبسى**» الذى يرى، أن الخطاب يشكل - بطريقة غير مباشرة - نظرية فى السلطة، وذلك للاختلاف النوعى بين الخطاب والسلطة، رغم إقرارنا بأن هناك عناصر أساسية تسمح بهذا التأويل، وخاصة هوية الخطاب ودخوله فى استراتيجيات مختلفة، إلا أن هذا لا يكفى للقول بأن الخطاب يشكل مرحلة غير مباشرة للسلطة، بل يجب القول بأنه يشكل مرحلة أساسية لتحليل السلطة.

كما لا يمكن أن نوافق على فهم «**شريدان**» القائل أن **فوكو** مع نظام الخطاب، اكتشف مفهوم السلطة، لذلك غير منهجه. لماذا؟ لأننا نرى أن **فوكو**، قد حلل دائما الخطابات فى علاقتها بالسلطة، دون أن نزعم أن مفهومه للسلطة قد تشكل وتبلور بشكل نهائى، بل نقول إن هذه الدراسات كانت مقدمة تجريبية لمفهوم السلطة.

ومن دون شك، فإنه من غير الممكن مواصلة التحليل دون مناقشة مفهوم السلطة والمعرفة والأخلاق، وهى مفاهيم مترابطة بشكل عضوى مع مفهوم الخطاب، وخاصة مفهوم المعرفة والسلطة، وهذا ما سنحاول دراسته فى البحث القادم إن شاء الله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش البحث:

١ ـ راجع دراستنا المعنونة ب «منهج فى تحليل الخطاب».

٢ ـ دريفوس ورابينوف: ميشل فوكو، مسيرة فلسفية، ترجمة جورج ابى صالح، مراجعة مطاع صفدى، مركز الإنماء القومى، ص ٤٧.

٣ـ محمد على الكبسى، مشال فوكو، تكنولوجيا الخطاب، تكنولوجيا السلطة، تكنولوجيا السيطرة على الجسد، دار سيراس للنشر، تونس، ١٩٩٣، ص ٤٢.

٤ ـ Alain sheridan, Discours, sescualite pouvoir, initiation a Michel Foucault, ed, piére Mardaga, Bruxele, 1980, p.142.

٥ ـ مشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافى العربى ١٩٨٦، ص ١١٥.

٦ـ مشال فوكو: إرادة المعرفة، ترجمة جورج ابى صالح، مراجعة وتقديم، مطاع صفدى، مركز الانماء القومى، ١٩٩٠، ص، ص، ١٠٨ ـ ١٠٩.

٧ ـ Michel Foucault, Répense a une question, in esprit No 371, 1968,p.864.

٨ ـ مشال فوكو: نظام الخطاب، ترجمة، محمد سبيلا، دار التنوير، ١٩٨٤، ص، ٨.

٩ـ نفس المرجع: ص ، ٩.

١٠ ـ نفس المرجع: ص ، ١٠.

١١ ـ نفس المرجع: ص ، ص ١٦ ـ ١٧.

١٢ ـ نفس المرجع: ص ، ٢٣.

١٣ ـ نفس المرجع: ص ، ص، ٢٥ ـ ٢٦.

١٤ ـ نفس المرجع: ص ، ٣٤.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جان بول فونفيرون
ت: ك. ص

كتاب جديد لجيرار جينيت

بعد صدور كتاب Figures 1 عام ١٩٦٦، و Figures 2 عام ١٩٦٩ و «Figures 3 عام ١٩٧٢، أصدرت دار نشر «سوى» مؤخرا عن سلسلة «بويطيقة» كتاب Figures 4 ١٩٩٩ لجيرار جينيت، ويقع فى ٣٦٨ صفحة.

وكما يتضح لنا من العنوان الذى يؤكد **جينيت** أنه «لم يلجأ إليه - تقريبا- من باب الكسل» يعد هذا الكتاب استكمالا لمشوار بدأه منذ نحو أربعين عاماً عن نظريات الجمال بشكل عام وعن «الشعرية» بشكل خاص.

وقد استهل هذه العودة بمحاضرة ألقاها فى نيويورك عام ١٩٩٧ تحت عنوان «من النص إلى العمل» فجاءت امتدادا لهذا الخط الفكرى. وهى تعد على نحو مانقد لحركة «النقد الجديد» التى بدأت فى الخمسينيات، ولكنها مع هذا «ليست بهذه الجدة» كما يؤكد **جينيت**، ويردنا لما كتبه **مارسيل بروست** تحت عنوان «ضد سان بوف» وكان موجها «ضد» تصور يسعى لإيجاد «تفسير خارجى للأعمال. كما يعد هذا النص محاولة حصر فكرى لنزعة قامت فى السيتينيات تهدف وضع «نظرية عامة» للحقل الأدبى. وهو يعد تحليلاً رائعًا لحلم **بول فاليرى** بأن يكتب «تاريخ الأدب دون أسماء المؤلفين».

ويطرح **جينيت** «نظرية للبنى السردية» - وهو فى هذا يحذو حذو **رولان بارت** - مسلما تقريبا باعتراف فلوبير - لكل ماينطوى عليه من مفارقة - بأن السرد «شئ مضجر للغاية».

وسواء انطلق **جينيت** من **ستاندال أو بودلير أو بروست**، فإن مايعنيه هو محاولة دراسة العمل الإبداعى من حيث هو «موضوع، ومن حيث هو فعل» اى أنه بمعنى آخر يبحث فى الفن عن سبب وجود الأدب، ويبحث فى النظرية الجمالية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن سبب لوجود الفن.. وهو يربط بين الأشياء بحرية تامة.. ويتناول أعمال كبار الرسامين من أمثال **رامبرنت ودافنشي**، ويتحدث عن «شاعرية» **بيساور** فى أحد لوحاته.. ليقدم لنا فى النهاية لوحة من الفسيفساء وقد جمع فيها كل مايمكن أن يمثل نقاط التقاء بين الكتابة والآثار والموسيقى والرحلات واللوحات.

وبروست - بطبيعة الحال - يكاد يكون حاضرا فى أغلب الصفحات على تنوع موضوعاتها. وكأن الدراسة التحليلية التى كتبها **جينيت** عن «الزمن المفقود» عام ١٩٦٩ مازالت حاضرة فى كل أعماله.. وكأن هذه «الأشكال» جميعها تردنا دوما لنفس صفحة من «ناحية جيرمانت» التى تبرز تأثير **رينوار** على «رؤيتنا للجسد الأنثوى». أو تردنا لفكرة أن كل «ممارسة» إبداعية تمتلك مفاتيح قيمتها الحقيقية» تتفتح من خلالها لكل مستقبل بما يتراءى له.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هاشم النحاس

السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن سلسلة «آفاق السينما» التى تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة، ويراس تحريرها الناقد **كمال رمزى**، صدر مؤخرًا كتاب «السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة» للناقد **سمير فريد** رئيس تحريرصفحة السينما بملحق جريدة الجمهورية. يحمل هذا الكتاب رقم ٣٠ من بين كتب **سمير فريد** التى أولت قضايا السينما العربية اهتماما خاصاً شغل خمس كتب منها. الكتاب الأخير عن السينما الفلسطينية (١٦٧ ص) يلقى الضوء على هذه السينما الوليدة من خلال سبع مقالات اختص كل منها بفيلم من أفلامها. وذلك إلى جانب النصف الثانى من الكتاب الذى تضمن وثائق السينما الفلسطينية فى المنفى، وهى نصوص البيانات الخاصة بهذه السينما التى صدرت فى مناسبات مختلفة مثل دورات مهرجان «ليبزج» للأفلام التسجيلية والقصيرة، أو مهرجان بغداد لأفلام وبرامج فلسطين.

يعتبر المؤلف الأفلام السبعة التى يتناولها الكتاب ـ والتى صورت فى الفترة من ١٩٨٠ حتى ١٩٩٦ ـ تمثل مرحلة جديدة وهامة فى تاريخ السينما الفلسطينية. وذلك أنها أول أفلام فلسطينية تصور على أرض فلسطين منذ أن احتلتها اسرائيل ١٩٤٨. مخرجوها الثلاثة (**ميشيل خليفى، ورشيد مشهراوى، وإيليا سليمان**) يحملون الجنسية الإسرائيلية، لكنهم بأعمالهم يدافعون عن الوجود الفلسطينى على أرض فلسطين، ويحافظون على بقاء الثقافة العربية شأنهم فى ذلك ـ كما يرى **سمير فريد** ـ شأن الأدباء والشعراء من أمثال **إميل حبيبى وتوفيق زياد وسميح القاسم ومحمود درويش وإميل توما**. وهم من ناحية أخرى ـ فى رأيى ـ يملكون ما لايملكه الأدباء من قدرة على التأثير الأقوى والأوسع باعتمادهم على فن شعبى

قوى التأثير واسع الانتشار سهل الوصول لكل من يقرأ أو لايقرأ وهو فن الفيلم.

الذاكرة الخصبة:

اول هذه الأفلام «الذاكرة الخصبة» أو «صور من مذكرات خصبة» إخراج **ميشيل خليفى**، عرض لأول مرة فى مهرجان قرطاج ١٩٨٠ وفاز بجائزة العمل الأول وجائزة النقاد. كما عرض باسم فلسطينى فى تاريخ أسبوع النقاد الدولى ضمن البرامج الموازية لمهرجان كان ١٩٨١. يتناول **سمير فريد** الفيلم فى أول فصول كتابه. يقدم من خلال تحليله الفنى للفيلم واحدة من أمتع وأعمق مقالاته النقدية فى الكتاب.

موضوع الفيلم هو القضية الفلسطينية من خلال التركيز على حديثين طويلين لامرأتين من فلسطين، الأولى «فرح رومية» من يافا الناصرة أى من الأرض المحتلة بعد حرب ١٩٤٨، والثانية **سحر خليفة** من رام الله بالضفة الغربية أى من الأرض المحتلة بعد حرب ١٩٦٧. يرى الناقد أن كلا منهما تقاوم الاحتلال، ولكن بطريقتها الخاصة النابعة من بيئتها والطبقة التى تنتمى إليها والزمن الذى عاشت فيه، وتكمل كل منهما الأخرى على نحو مدهش. فهذه عاملة فى مصنع وتلك كاتبة من الطبقة الوسطى. هذه من قرية وتلك من مدينة. هذه مسيحية وتلك مسلمة. هذه فى الخمسينيات من عمرها وتلك فى الثلاثينيات. هذه تقاوم عن طريق التمسك بالأرض، وتلك تقاوم بالكلمة عن طريق الكتابة.

ويشيد الناقد - عن حق - بمشهد «فرح رومية» فى المطبخ وهى تقشر البطاطس بينما يحاول زوج ابنتها أن يقنعها ببيع الأرض التى صادرتها السلطات الإسرائيلية عام ١٩٤٨ للاستفادة بثمنها بدلا من ضياعها المؤكد. لكنه يفشل أمام إصرارها على عدم البيع حتى لو استمر الوضع ثلاثمائة عام. ويرى **سمير فريد** أن هذا المشهد من أروع المشاهد فى السينما العربية ومنه يخلص الى أن المقاومة الحقيقية هى مقاومة الإنسان العادى وهو يمارس أعماله العادية حيث تصبح المقاومة جزءًا من الحياة اليومية»، وليست ترفًا لإثبات الذات أو إضفاء الشعور بالذنب».

ويقارن الناقد بين المعالجات التقليدية للمخرجين العرب وتميز معالجة **ميشيل خليفى** وجرأتها فى تناول الواقع حين يقول: إن أغلب المخرجين العرب وخاصة أصحاب الشعارات الكبيرة والأحاديث الكثيرة يترددون فى تصوير مشهد للعذارى ينتظرن الرجال فى فيلم يدافع عن حقوق المرأة أو تصوير مشهد تستعين فيه البطلة بالتعاويذ لكى تحمى أسرتها وارضها فى فيلم عن النضال من أجل حرية الإنسان وتحرير الأرض، بل يتردد فى تصوير امرأة مسيحية تستعين بشيخ مسلم يردد آيات القرآن. ولكن ميشيل خليفى لايتردد فى تصوير كل هذا، ليس فى إطار وصف الواقع، فنحن بإزاء فيلم تحليلى من الدرجة الأولى، وإنما لأنه يسعى لابراز الشخصية الثقافية الفلسطينية بكل جوانبها، ولأن هذه الشخصية بكل جوانبها هى التى تقاوم الاحتلال الصهيونى.

ويكشف الناقد عن المونتاج الفكرى فى أسلوب تركيب الفيلم الذى يساعد على تفجير المعنى حين يقول: إن ما يحكم الانتقال بين لقطة وأخرى عند **ميشيل خليفى**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليس منطق السرد، وإنما منطق التعبير عن الفكرة، فنجد الانتقال من حوار في سيارة مع سحر خليفة عن ظروف المقاومة، إلى أغنية «ياديك يابو القنبرة عليش طلقت النورة». ومن فرح رومية تغنى لحفيدها في المهد، إلى العمل في الحقل، ومن الحديث عن العائلة المشتتة إلى العرس الفلسطيني، ومن النساء في المقابر، إلى ابنة فرح رومية تنظف طفلها.

في بدايات المقال يقول الناقد عن الفيلم انه «أهم فيلم تسجيلي في السينما العربية منذ الفيلم السوري» الحياة اليومية في قرية سورية «إخراج عمر أميرا لاى عام ١٩٧٢. وفي نهاية مقاله يجمل رأيه في المخرج بأنه يجمع بين فكر المناضل واحساس الشاعر. ويفسر لنا ما يعنيه بالشعر هنا «هو شعر اللغة السينمائية حيث يصبح فنان السينما فنانًا تشكيليًا في تكويناته واستخدامه للألوان، وفنانًا موسيقيًا في التعامل مع الفيلم كمساحة في الزمان، وفي استخدامه للموسيقى والمؤثرات الصوتية ولحظات الصمت.

عُرس الجليل:

يبدأ **سمير فريد** مقاله عن «عرس الجليل» إخراج **ميشيل خليفي**، بذكر حادثة الشاب الذى صرخ في صالة العرض وسط الجمهور متهما مخرج الفيلم بالصهيونية. حدث ذلك في مهرجان قرطاج ١٩٨٨ عند إعلان فوز الفيلم بجائزة المهرجان الذهبية.

يتساءل الناقد عن سبب هذا الاتهام الذى سبق وأن تردد أيضًا منذ العرض الأول للفيلم في برنامج نصف شهر المخرجين في مهرجان «كان» ١٩٨٧. يقوده هذا التساؤل إلى تحليل العقلية العربية، والبحث عن أسباب ما أصابها من قصور من وجهة نظره. ثم يستطرد **سمير فريد** خلال المقال في طرح آرائه في السياسة والحضارة والفكر مما يضفى على المقال طابعًا فكريًا أكثر منه فنيا. يحاول من خلاله أن يصنع الإطار الذهنى الذى يحدد توجهات المشاهد في رؤية الفيلم، بعيداً عن المشاعر والأفكار المسبقة، ضمانا لما يراه من الموضوعية المطلوبة للمشاهدة. ولاشك أن القارئ في حاجة لمثل هذه التحليلات الفكرية، وإن بدت أحيانًا خارج الفيلم.

الفيلم يصور جماعتين من البشر. يهود إسرائيل (قوات الاحتلال) وعرب فلسطين (تحت الاحتلال) من خلال حفل زفاف عربى في قرية فلسطينية مر عليها أربعة شهور تحت الحكم العسكرى.

كان على عمدة القرية العربى أن يحصل على إذن من سلطات الاحتلال حتى يقيم حفل زفاف ابنه عادل، وقد وافقت سلطات الاحتلال على شرط توجيه الدعوة إلى الحاكم الإسرائيلى وبعض من رجاله ونسائه وازاء رغبة الأب العارمة في إقامة الحفل أذعن لهذا الشرط، ووافق على دعوتهم إلى الحفل، يعلق الناقد على ذلك بقوله: «هذا الموقف على وجه التحديد يعبر عن.. استمرار الحياة على الرغم من الاحتلال، واعتبار هذا الاستمرار أعلى درجات المقاومة».

ويبرز الناقد ما يكشف عنه الفيلم من حقيقة الحياة داخل فلسطين المحتلة. فنحن أمام جماعة بشرية غريبة عن أرض فلسطين (يهود إسرائيل) يرتدون الملابس العسكرية ويدوخون من الشمس. ويتناولون الطعام الفلسطينى كأنهم

سيـاح فى مطعم فلسطينى فى نيويورك. وفى المقابل هناك جماعة بشـرية تملك هذه الأرض (عـرب فلسطين) ترتدى ملابس هذه البلدة، ولاتدوخ من شـمسـهـا، وتصنع طعامها.

ويرى الناقـد أن الصـراع الحضارى بين الطرفين يكشف عن نفسه أو يتأكد ـ على حد تعبيره ـ عندمـا يحـاول جندى إسـرائيلى الرقص مع فتاة فلسطينية تطلب منه أن يشلح ثيـابه العـسكرية أولا، وعندما تدوخ المجندة الإسرائيلية من احتساء العرق الفلسطينى فى الشـمس فتـقـوم نسـاء القـرية بمـعـالجـتـهـا بأسلوبهن الخـاص ويخلعن عنها ملابسـها العسكرية لتـرتدى زيا من أزياء فـلاحـات فلسطين، ويصل الصراع الحضارى إلى ذروته ـ كمـا يرى الناقد ـ فى مشـهـد إنقاذ الحصان الذى توغل فى أحد حقول الألغام. فالعسكرى الإسـرائيلى يرى إنقـاذ الحـصـان بإطلاق الرصـاص فى اتجـاهات معينة تجذب الحصان إلى خارج الحـقل. ويطلق الرصـاص ولاينقـذ الحصان، بينما يرى الفلاح العربى الفلسطينى إنقاذ الحصان بالحديث إليه باللغة العربية بما يشبه التمتمة السـحـرية كـمـا تعلم من والديه وأجـداده. ويتم إنقـاذ الحـصـان بالفـعل بهـذه الطريقـة. ويمـثل هذا المشهد ـ فى رأيى ـ أقوى مشاهد الفيلم بحق. وأكثرها شحنا بالمعنى.

يرى الناقد أن اختيار الزفاف بالذات كمناسبة للتعبير عن موضوع الفـيلم وهـو العـلاقـة بين اليـهـود (المـحـتلين) وعـرب فلسطين يرتبط ارتباطا وثيقا بالمضمون الذى يعبر عنه ميشيل خليفى من خـلال هذا الموضوع. فالزفاف مناسبة للفرح وللتعبير عن الحياة فى ذروتها، كما أنه مناسبة لاستعراض التقاليد الموروثة التى تعكس حـضـارة كل شـعب والفـيلم من هذه الناحـيـة دراسة تسجيلية لكل تقاليد الفرح الفلسطينى الإسـلامى إلى حـد الوثيـقـة. ويمكن أن أضـيف ـ من جانبى ـ أن اختيار الزفاف وما فيه من طقوس وإجراءات يتيح مساحة أوسع للعودة السينمائية والحركة، كما يسمح باستخراج الكثير من الدلالات ذات المـعـانى المـتـعـددة الأبعاد الواضحة والملتبسة.

ويختتم سمير فريد مقاله باعتبار الفـيلم «حـدثاً كـبـيـرًا فى تاريخ السينما العربية وما أقل الأحداث الكبيرة فى تاريخها».

نشيد الحجر:

عن فيلم **ميشيل خليفى** الثالث «نشـيـد الحـجـر» الذى عـرض فى مـهرجـان كان ١٩٩٠، وهو أول فيلم عن انتـفـاضـة الشـعب الفلسطينى البطل ضـد الاحـتـلال الإسـرائيلى يقـول سـمـيـر فـريد أنه فـيلم يعلن بوضـوح أن الشـعب الفلسطينى يقاتل من أجل السلام وأن انتفاضته لن تتوقف إلا بإقامة دولته المستقلة على أرضـه. أنه يكشف حـقـيـقـة إسـرائيل أمـام العـالم على نحـو لم ينجح فـيـه الإعـلام العـربى بكل مؤسساته وأجهزته وملايينه، ها هى إسرائيل الفاشية التى تستخدم كل أنواع الأسلحة المحرمة دولياً عارية تمـامـا. والفيلم يصور هذه الأسلحة ويشـرح تفـاصيل مكوناتها ويصـور الجرحى الذين أصيبوا بها.

ويرى الناقد أن **ميشيل خليفى** اختار أن تقوم الدراما على التناقض والتكامل بين المثقفة التى هربت من الخـارج وتعـود، وبين الفـلاحـة التى ظلت فى الأرض، وبين المـنـاضـل الذى يخـرج من المـعـتـقل، والرجل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العـــادى الذى يربى أولاده ويذود بدمهم عن الوطن. واختار أن تقوم الدراما على التناقض والتكامل بين لغة المثقفين العربية، ولغة البساطة العامية. واستطاع أن يبدع الأسلوب السينمائى الذى يعبر عن هذه الدراما فى وحدة عضوية.

الفيلم يعبر - فى رأى الناقد - عن المقاومة كفعل من أفعال الحب وليس الكراهية، من خلال استعادة الرجل والمرأة لحبهما القديم، فى الوقت نفسه الذى يستعيد فيه كل الشعب قدرته على المقاومة.. هذا هو أول فيلم عن مقاومة شعب ضد محتليه ليبدأ برجل وامرأة فى الفراش. وآلات موسيقية ولقطات صامتة ثم أغنية لفرقة صابرين الفلسطينية، وينتهى بلقطات «سلويت» لبطليه وقد قررا استمرار العلاقة بينهما.

حكاية الجواهر الثلاث:

أما فيلم **ميشيل خليفى** «حكاية الجواهر الثلاث» الذى عرض فى مهرجان كان ١٩٩٥ ضمن برنامج «أسبوعًا المخرجين» فهو فيلم لاتنقصه الشاعرية وقصته الأسطورية مشحونة بالمعانى. لكن سمير فريد يرى أنه أضعف أفلام ميشيل خليفى. ويرجع هذا الضعف فى رأيه إلى السيناريو أو الدراما من ناحية، وإلى عدم مواجهته الواقع السياسى فى غزة من ناحية أخرى.

فباعتقادى أن **سمير فريد** قد جانبه الصواب أو بعضه على الأقل، سواء فيما أخذه على الفيلم والناحية الفنية باعتماده على الكثير من الكليشيهات، أو فيما أخذه على الفيلم من تجاهل للتطورات السياسية فى القضية الفلسطينية بعد توقيع اتفاق الحكم الذاتى، فكل الأعمال الفنية لاتخلو من الكليشيهات ولكن المهم كيف يتم توظيفها فى سياق الفيلم ولايمكن تجاهل معالجتها فنيا: الأداء وطريقة العرض.. وهو ما تجاهله **سمير فريد** واكتفى بتعداد ما يراه كليشيهات واعتبر مجرد وجودها عيبا. كما أن عدم مواجهة الفيلم للواقع السياسى (الآنى) فى غزة ليس عيبًا. لأن تحليل هذا الواقع المرحلى لم يكن هدفه وإنما كان هدفه أوسع كثيرا من ذلك وهو الكشف عن جوهر أزمة الإنسان الفلسطينى فى بحثه عن الحل. ومن حق الفنان أن يختار رسالته وليس من حقنا أن نفرضها عليه.

يبدأ الفيلم وينتهى بحلم الفتى «يوسف» بالفارس الذى يقبل من بعيد ليمنحه بندقية. وبين البداية والنهاية ونحن نتابع حياة يوسف اليومية نرى شاطئ غزة كما لم يصور فى السينما من قبل - على حد قول **سمير فريد** - ونرى شوارع غزة الفقيرة، والأحياء البائسة التى تسمى مخيمات والأحياء الثرية أيضا. نرى الأسلاك الشائكة على الشاطئ بدلاً من المظلات ومقاعد الاستحمام، ونرى الجدران التى تغطيها الشعارات الممحاة والمكتوبة حديثا، كما نرى المحلات الفارغة أو تكاد، من البضائع ومن الزبائن معًا. والأهم من كل ذلك نرى الاقتتال فى الشوارع بين شباب المقاومة الفلسطينية وقوات الاحتلال الإسرائيلى.

أما عن «حكاية الجواهر الثلاث» فترجع إلى لقاء الفتى «يوسف» بفتاة من الغجر تدعى «عايدة»، تماثله فى العمر أو تزيد عنه قليلا، تخبره أن قلادتها ينقصها ثلاث جواهر وهذه الجواهر فى أمريكا الجنوبية ومن يرد إليها هذه الجواهر تقبل أن تتزوجه. ويحاول «يوسف» طوال الفيلم السفر إلى أمريكا الجنوبية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعندما يفشل فى السفر بالطرق التقليدية، يختبئ داخل أحد صناديق البرتقال التى تعد للتصدير، على أمل أن يحمله هذا الصندوق إلى الخارج. لكنه عندما يخرج فى الصباح من داخل الصندوق تتلقفه رصاصات الجنود الإسرائيليين ويقع صريعا بينما يطوف بخياله حلم الفارس الذى يمنحه البندقية.

حتى إشعار آخر:

أول أفلام المخرج الفلسطينى **رشيد شهراوى** فاز بالجائزة الذهبية لمهرجان القاهرة الدولى ١٩٩٣ وعرض بأسبوع النقاد فى مهرجان كان ١٩٩٤.

تدور أحداث الفيلم فى غزة الانتفاضة أوائل عام ١٩٩٣. يبدأ الفيلم بساعى البريد يحمل رسالة إلى أبو راجى من ابنه المهاجر فى المانيا. وينادى الأب كل أفراد الأسرة للاستماع إليها. لكن ما إن تبدأ قراءة الرسالة حتى يتم الإعلان عن حظر التجول فتتوقف قراءة الرسالة. وطوال الفيلم تتكرر محاولة قراءتها لكنها لاتتم أبداً إلا فى النهاية.

يرى الناقد أن الفيلم يدين الاحتلال الاسرائيلى ولكن دون شعارات وإنما من خلال التعبير عن معاناة البشر تحت الاحتلال.. جميع أفراد أسرة أبو راجى يعانون التعطل عن العمل، ونقص كل شىء.

ويعتبر **سمير فريد** الفيلم من أفلام المقاومة الحقيقية رغم أننا لانرى معارك بالأسلحة ولانرى نقطة دم واحدة.. أبناء الأسرة الواحدة يخفون عن بعضهم البعض اشتراك كل منهم فى المقاومة. والأب والأم يعيشان فى حالة خوف دائم على مصير أولادهم.

ويكشف الناقد عن أسلوب المخرج فى التعبير عن رأيه فى قوات الاحتلال الإسرائيلى بتصويرهم من بعيد دون أن نرى لقطة واحدة كبيرة لوجه أحدهم. إنه يجردهم بذلك من صفتهم البشرية ويجعل منهم أدوات للقمع تحمل أسلحة، تهدم البيوت، تعتقل الشباب، وهم لايظهرون أمامنا إلا فى ظلام الليل.

ويتأكد المعنى نفسه من خلال الاستخدام الفنى لشريط الصوت حيث يظل الاحتلال قائما على شريط الصوت وخلال أصوات الطائرات والقنابل والرصاصات وأصوات مكبرات الصوت التى تعلن حظر التجول وتعليمات الاحتلال الأخرى دون أن نرى الممثل حتى لايتجسد كإنسان، ويظل مجرد أداة للقمع.

يرى الناقد **سمير فريد** أن الفيلم يمثل رحلة جديدة فى السينما الفلسطينية يطلق عليها السينما الفلسطينية الثالثة، وهى السينما التى تصنع فى إطار السينما الإسرائيلية وبالتعاون مع سينمائيين إسرائيليين.. وكان هذا الفيلم أولها.. لست مع **سمير فريد** فى التسرع بإطلاق المسميات الكلية او التقسيم إلى مراحل لحين أن يتبين لنا عدد من الأفلام يكفى أن نطلق عليه مثل هذه المسميات، وفيما عدا ذلك يظل الفيلم مجرد حالة.

حيفا:

هو أول فيلم يحمل الجنسية الفلسطينية لمخرج فلسطينى **رشيد شهراوى** فعنوان شركة الإنتاج فى غزة، اى فى أرض السلطة الوطنية الفلسطينية. عرض بمهرجان كان ١٩٩٦ فى برنامج «نظرة خاصة». يتناول الفيلم حياة الشعب الفلسطينى أثناء عملية السلام التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم تتم بعد. ويرى سمير فريد أن المخرج فى فيلميه «حتى إشعار آخر» و«حيفا» يعبر عن ثقافة المخيمات الفلسطينية، كما لم يعبر عنها أحد من قبل فى الأفلام التمثيلية.

الشخصية الرئيسية فى الفيلم هى شخصية «حيفا» الذى يتعثر بدوره - على حد قول **سمير فريد** - بين العقل والجنون، يرتدى ملابس عسكرية ممزقة ويحمل بندقية من خشب، ونراه فى أول الفيلم يقود سيارة معطلة. من خلاله نتعرف على أحوال الناس، ومن خلال أسرتين من الأسرات التى تعيش فى المخيم يعبر شهراوى عن الواقع الفلسطينى الذى يغلى فى مختلف الاتجاهات. جيل الآباء (أبو سعيد وزوجته وعباس) يؤيد السلام وجيل الأبناء الكبار (سعيد وزياد) يرفض هذا السلام أما جيل الأبناء الصغار فيعيش الحب ويأمل فى مستقبل أفضل.

سجل اختفاء:

أول فيلم طويل لمخرجه الفلسطينى **إيليا سليمان** عرض لأول مرة خارج المسابقة فى مهرجان «فينسيا» ١٩٩٦ وفاز بجائزة «لويجى دى لورينتس» وهى جائزة تمنحها لجنة تحكيم خاصة، قيمتها تبلغ مائة الف دولار أمريكى. وفى نفس العام عرض الفيلم فى مهرجان قرطاج ١٩٩٦ وأثار مناقشات حادة.

الفيلم فى رأى الناقد **سمير فريد** يمثل صفحة جديدة ومختلفة فى تاريخ السينما الفلسطينية. فهو أول فيلم إسرائيلى تمثيلى طويل لمخرج فلسطينى شاركت الحكومة الإسرائيلية فى تمويله (بالدعم).

يدور الفيلم حول شخصية مخرج من الناصرة يعود إلى بلاده بعد توقيع اتفاقية أوسلو. لاتوجد قصة وإنما تأملات المخرج عن واقع بلاده. لاتنطق هذه الشخصية. بديلا عن النطق كتابات على الشاشة كما فى الأفلام الصامتة.

«يأخذ الناقد على الفيلم عدم الصدق فى التعبير عن واقع البلاد التى تغلى حيث تتناثر الدماء فى الشوارع، والجوع يفتك بالأغلبية، والعنف يسود، ولكنها فى فيلم **إيليا سليمان** تبدو هادئة جميلة ووديعة لاتعانى على الإطلاق.. ويتهم الناقد الفيلم بأنه لايعمق الوعى بالواقع ولايدفعنا إلى تأمله وإنما يدعونا إلى القبول بالأمر الواقع وفقدان الأمل فى تغييره».

وقد كان من المنتظر عرض الفيلم بمهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى ١٩٩ لكن **إدارة المهرجان** تراجعت عن عرضه بعد الإعلان عن اختياره ضمن بانوراما السينما الفلسطينية. السبب هو ما حصل عليه الفيلم من دعم مالى هذا الفيلم ومناقشته فكيف يمكن لنا التعرف على الآخر بل والتعرف على جانب من انفسنا؟!

وإلى أن يتاح لجمهورنا فرصة المشاهدة الواسعة لكل الأفلام دون قيود سياسية أو أيديولوجية، يبقى للصحفيين والنقاد أهميتهم فى تعريف جمهورنا بما يشاهدونه من أفلام خارج بلادنا، فضلاً عن أهميتهم الذاتية فى تقديم رؤيتهم لما يشاهدونه. ويعتبر سمير فريد واحدا من أهم نقادنا العرب فى تعريف الجمهور العربى بالسينما عامة والسينما العربية خاصة، ولعل كتابه الأخير هذا يشير بكل وضوح إلى دوره المتميز فى هذا المجال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ناجى عباس

الإبداع فى أدب المهجر

نشرت وزارة الثقافة السورية ديواناً جديداً للشاعر العراقى المبدع **كريم الأسدى**.

ولد الشاعر فى مدينة الفهود عام ١٩٥٨ وهى مدينة صغيرة جنوب العراق، تقع بين الهور والصحراء على الطريق المائى بين الناصرية والبصرة، وقد نشأ فى عائلة يقرض ربها الشعر فى جلسات مسائية يحوطها نخيل الجنوب من كل صوب والأساتذة والموظفون الحكوميون المثقفون من المغضوب عليهم والمبعدين عن بهاء العاصمة يشاركون كل على طريقته يجمع بين الجميع زفرة ألم وتنهيده تساؤل.

ولهذا ربما جاءت قصيدة كريم الأسدى متأملة ومعالمه حالمة ومتشوقة. ثمن لما كان وتتشد مستقبلا لايخلو فى كل الأحوال من بقايا حلم بلحظة بزوغ النهار.

الديوان بعنوان كمفهوم الوفاء السومرية ليضئ كريم فيه كعادته ركنا مبدعا جديدا من أركان أدب المهجر للمبدعين العراقيين الذين حملوا وطنهم فى قلوبهم منذ أمد ومضوا يزرعون الدنيا جيئة وذهابا، باحثين عن منفذ آمن يعبرون من خلاله إلى الوطن، مدركين أن الحلم العراقى لايمكن وأده وأنه سيفسر - حتما ولو بعد حين - بكل تأكيد فى شوارع وحوارى وأزقة العراق.

وكريم الأسدى ينتمى لهذا الجيل الذى ما أن وعى قدره ودوره فى العراق الحبيب إلا وقذف به لغيره عبر بوابات الإعدام الخمس البعثية - القيئية الشهيرة والتى أبعثتها السلطة فى العراق عن أتباعه ومريديه، ليجد كريم نفسه - كغيره - وبرغم الالتصاق بثنايا الوطن مبتعدا آلاف الأميال، ولهذا فربما تأبى المساحات الداخلية وعبر أشعاره إلا أنها تتماوج وتتشكل لترسم خريطة حزينة للوطن.

وفى ديوانه الجديد يكتشف القارئ سريعا ما إكتشفه ربما محتميا فى دواوينه السابقة حيث

امتزج حقيقة للوطن وبشعرية موزونة وموروثة بخيال أديب وشاعر وسياسى وطفل فى آن واحد متأمل الألم والحلم والقدرة رغم كل الأبواب المغلقة والسيوف المشرعة على العودة وبالرغم من ذلك فالحزن يأبى إلا أن يطل من بين الأبيات صارخا ومناديا ومعاتبا بما يناسب هؤلاء الذين لايؤذون ـ رغم قدرتهم ـ ولايأبهون بذلك النشيج دونما تسبب واضح سوى التلهى بالنفس والاكتفاء بها شكلا وموضوعا دون غيرها.

وهكذا، من بين ثنايا إحدى وثلاثين قصيدة هى عائلة الديوان المشار إليه ينشد **كريم الأسدى** أشعاره الممزوجة بوهج الغربة وآلامها صارخاً صرخة كل عراقى ـ وكل العراقيين فى كل مدن ونجوع العراق الحبيس متهما ربما الناظرين والصامتين. عما يحدث فى العراق.

ها أنذا ـ المتناسل من أشجار الخبث

من تاريخ اللعنة

من سومر

من تمتمة الأشياء

ها أنذا

جندى فى جبهة حرب لا أفقهها

وسجن فى معتقل فى بغداد

وشريد فى أصقاع الله الصامتة البرد

ورغم المباشرة المتأنية فى سؤاله المحزن عن دور لم يسع ـ كغيره ـ إليه وحرب لاتعنيه وشعب فى وطن اعتقل بكامله دون تهمة محددة الا أن المرء يشعر كأن الصرخة صرخته هو وليس صرخة كريم وحده.

ولذا فالمباشرة هنا ربما تعنينا جميعا بأكثر مما عناها هو.

هاأنذا

خمسا وقعت وثائق إعدامى

خمسا أن أشركت

وخمسا أن صليت

وكريم إذ يحكى ببساطة العراقى الجنوبى «حدوثه» الميلاد والغربة لاينسى أن يظل وفيا لشعرية النص دون أن يجنح به إلى الاسترسال او السقوط فى مزالق النثرية رغم استكماله لجوانب «الدراما» فى قصيدته والتى يشعر بها ـ كل من يقرأ شعره وكأنها ملاصقة له لاتفارقه ولكنه بإحباط المواطن العادى ـ والذى لايحاول إخفائه ـ يغترب ببساطة الشاعر فى مكنونات ذلك الجيل الذى طرح التساؤل عن القدرة على التغير ـ برغم الايمان المطلق بذلك التغير القادم ـ هاويا بصفته تناسقا أعلى للقارئ ليفيق من أوهامه.

النجوم الساقطة على الأرض

وتفور بعيدا فى التراب

ونحن ـ لاشغل لنا ـ

نأتى كل مساء واهمين

إن ما به من ضوء

ستطلع من هذه المقبرة

والحقيقة فإن الديوان بكاملة لايمكن فى تلك العجالة تحليل مافيه وهو كثير لكن أبحاره حقيقية فى إبداع المهاجر العراقى الذى نسى أخرتنا نساه الكثيرون تحقيقا بطرح التساؤل عنوان ذلك الموضوع حول متى نبدأ الحوار المفترض والخاص بالإبداع المهجرى إن صح التعبير.

وهذا ربما مايشير إليه كريم الأسدى فى قصيدته الأخيرة فى الديوان السابق ذكره أريد أن أكتب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أريد أن أكتب
عن هذا الصمت المدوى خارج نافذتى
يفزعنى الليلة منذ كنت طفلا
عن عتابى معه

وهو يمضى بهدوء ولا إكتراث
نحوى، مبتعدا عنى
عن الأنجم المطعونة بحراب بعضها
والدماء السود الخارة من جباهها

والتى المها هادرة من أقاصى السماء
هاطلة إزاء نافذتى
أريد أن أكتب

سوريا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحيى محمد محمود

قراءة جديدة لسلامة موسى

هل نحن فى حاجة إلى إعادة قراءة **سلامة موسى**؟

أجاب على هذا السؤال بالإيجاب الدكتور/ **مجدى عبد الحافظ** فى كتابه الجديد «سلامة موسى بين النهضة والتطور» الذى صدر عن دار مطابع المستقبل، ويقع فى ٢٩٠ صفحة من الحجم الصغير، وبرر إجابته بأن تاريخ الفكر يعلمنا أن النصوص التى كتبت فى السابق لم تستنفد على الاطلاق طاقتها، وأنها لقادرة على أن تلهمنا معانى وايحاءات جديدة، وكأنها بحر لا ينضب من الرموز والدلالات التى يمكننا أن نستولدها مع كل لحظة قراءة، وهذا ليس بجديد فهناك قراءة لكان لفرويد والتوسير لماركس، فلماذا لا نحاول نحن إعادة قراءة نصوص **سلامة موسى**؟ مع الفارق مع القراءات السابقة.

وتحاول تلك القراءة الجديدة لسلامة موسى تفكيك نصوص سلامة موسى وإعادة تركيبها، ووضعها داخل السياق التاريخى الذى عاشه سلامة موسى، وذلك لتفهم التفاعلات التى تمت فى حقل المواقف الايديولوجية.

وقد كانت مقدمة الكتاب مدخلا مناسبا لفهم تفكير سلامة من خلال تحليل احصائى لأحد اصداراته وهى المجلة الجديدة، باعتبار أن هذا التحليل يمكن أن يعطى صورة حقة وواقعية للكيفية التى تعامل بها **سلامة موسى** مع مشروع النهضة، وكانت المجلة الجديدة عينة معبرة عن توجهات **سلامة موسى**، وأوضحت تلك العينة أن الثقافة العلمية كان لها الغالبية على سائر الاتجاهات الفكرية لديه، إذ احتلت مايزيد عن خُمس ما كتبه من مقالات فى تلك المجلة، وجاءت اللغة العربية فى المركز قبل الأخير بعد **اينشتين**، ولعل هذا المركز هو ما حاول **سلامة موسى** تعويضه فى نهاية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حياته حين أصدر البلاغة العصرية واللغة العربية ١٩٤٨.

قدم الفصل الأول عرضا تاريخيا لحياة سلامة موسى وأعماله، منذ ولادته فى ٤ يناير ١٨٨٧ بكفر سليمان العفى قرب الزقازيق حتى وفاته ١٩٥٨، معتمدا على التسلسل الفعلى والتاريخى لحياته ومؤلفاته منذ رحيله إلى القاهرة وسفره إلى انجلترا وفرنسا، وكافة إصداراته وكتاباته، ويعد هذا الفصل مادة خصيبة للراغبين فى دراسة تأثير العديد من الأحداث السياسية والاجتماعية فى مصر فى النصف الأول من القرن العشرين، وتأثير العديد من الأحداث على حياة أبناء الطبقة الوسطى فى مصر.

أما الفصل الثانى فقد خصصه لعرض نظرية سلامة والتطور البيولوجى والتى عرضها ١٩٢٨ فى كتابه نظرية التطور وأصل الإنسان، والتى بسطها سلامة موسى فى اشتراك الإنسان والحيوان فى وحدة الأصل، وأن الإنسان ينتهى إلى أسرة متعددة الأنواع، واستمر التطور فى جميع الأحياء جيلا بعد الآخر، ومع تقوية حاسة النظر وانتصاب القامة والاستقرار على الأرض واختراع اللغة للتفاهم ساد الإنسان كوكبه وتسلط على جميع أفراد العائلة الحيوانية وزادت تجاربه ومعارفه وتراثه الثقافى، واستخدم **سلامة موسى** حجج **داروين** لإثبات مايذكره نعامة الذين كان من الصعب عليهم تفهم ذلك.

وعالج الفصل الثالث أصل نظريته فى التطور البيولوجى والخلافات التى قامت بين أقطابها وموضوعات هذه الخلافات، والمصادر التى استقى منها سلامة موسى نظرية التطور من علماء الاغريق والعرب حتى **داروين** وكتابه أصل الأنواع وتركيزه على تنازع البقاء والانتخاب الطبيعى، واعتبر **داروين** هو المصدر الأساسى لفكر **سلامة موسى**، وأن كان قد اهتم بدراسة **دى لامارك** حول العادات ودراسة الألمانى **فيسمان** حول الجرثومة المنوية بالإضافة إلى دراسة **فريدريك وود جونز** الذى احيا نظرية **لامارك** فى وراثة الصفات المكتسبة، بالإضافة لابحاث العالمين الروسيين **ميتشورين وليسنكو** وقد اهتم بهما لاهتمامهما بالاثبات التجريبى لأهمية دور البيئة فى خلق السلاسات الجديدة.

وفى الفصل الرابع ناقش الكتاب الأبعاد الفكرية والاجتماعية لنظرية التطور لدى **سلامة موسى**، وحدد تلك الأبعاد فى ثلاثة محاور، المحور الأول الخاص بالشرق، ولم تتحدد فكرة النهضة لديه فى نموذج شرقى سابق ينبغى المحافظة عليه وتطويره، أو فى نموذج غربى مطلق ينبغى تقليده مالم يكن فى ذهنه حدود بين الشرق والغرب، أو خصوصية ما لكليهما ينبغى المحافظة عليها، لم يكن فى تقديره من مقدسات سوى العقل، فيبدأ تفكيره بالحاضر حيث يقوم بتحليله ويكشف أهم ما يميزه: التخلف، والغيبيات، والأمراض، تحرير الضمير من ظلمات القرون، وتحرير الأرض من المحتل، هذا التحرير لن يتأتى لديه سوى بالتنوير.

أما الماضى فقد تنصل منه سلامة موسى لأنه اعتبره هو الأساس الذى تعود إليه كل اخفاقات الحاضر، حيث وجده مليئا بكل ما أراد أن يهدمه من تقاليد القرون المظلمة والغيبيات والخرافات مما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انعكس على ثقافة واخلاق واتجاهات الحياة فى عصره، حتى أصبح عبئا على الأذهان، ولكن مع ذلك فالماضى لديه انتقائى وليس مرفوضا رفضا نهائيا، ولكنه يدعو للتوجه إليه لاللمحاكاة التى تعد انحطاطا فى حد ذاتها، ولكنه يدعو للأخذ عن **ابن رشد** وترك **الغزالى** لتعبيرهما عن اتجاهين أولهما عقلى وثانيهما ظلامى حدسى.

أما المستقبل فى نظره فهو ليس مساحة زمنية يفصلنا عنها الحاضر، ولكنه تصور كامل لما سيكون عليه الإنسان، وما سيكون عليه الكون، وتحديد طبيعة المستقبل فيجب أن نفهم أن كل تحرك اجتماعى يحتاج لتحرك ثقافى، وهو مادفع سلامة موسى نحو التنوير، إذ وجد أن مهمته ينبغى أن تتحدد فى العمل على الإعداد لهذا الانقلاب الحضارى، حينما يعمل على تغيير اتجاهات الناس بما يوائم الحضارة القادمة، حضارة المستقبل التى يدعو اليها، ولن يتأتى له ذلك سوى باحترافه للصحافة، ومن خلالها يستطيع ممارسة عملية التنوير.

أما النقد والتعليق فقد جاء فى الباب الخامس، وفيه يعتبر المؤلف أن سلامة موسى نقلة للأمام، ودافع عن اتهامه بالتغريب عارضا رؤية سلامة موسى للغرب، الذى كان يرى أن الحضارات إنسانية، وليست جغرافية، فالحضارة الأوروبية هى مجمل اسهامات العقل الانسانى على مر العصور، والتوجه للغرب لايعتبر تبعية، والدعوة للتوجه للغرب ليست إلا لضرورة الأخذ عن الحضارة العصرية، والاتجاه نحو الغرب هو اتجاه نحو الصناعة والحضارة الحديثة، أما العودة لتقاليد الأسلاف، واحتكار رجال الدين للثقافة والفكر، وغياب التفكير العلمى والتجريبى، وتردى مستوى المرأة وتخلفها، واقتصار العلوم على نظريات معينة، وظهور العبودية فهى من مظاهر تأخر وسقوط الدول.

وينتهى الكتاب بقائمة مؤلفات سلامة موسى بدءاً من مقدمة السوبر مان ١٩١٠ عن دار الهلال بالقاهرة، وانتهاءً بزوجى تزوج ١٩٩٣، ويختتم الكتاب بيوميات تاريخية فى حياة سلامة بدءاً بسنة مولده ١٨٨٧ حتى وفاته ١٩٥٨م، وتضم تلك القائمة الحوادث الدولية والسياسية الحوادث التى وقعت فى مصر والعالم الاسلامى، ماحدث فى مجال الثقافة والفكر والعلم وحياة سلامة موسى.

والكتاب فى مجمله ثمرة لعدة دراسات وحلقات نقاش طويلة شارك فيها المؤلف، فالكتاب يؤلف فصلا من رسالة الدكتوراه التى تقدم بها الدكتور **مجدى عبد الحافظ** عام ١٩٩١ لجامعة باريس باشراف البروفيسور **جورج لابيكا**، والأستاذ **محمود أمين العالم**، الذى عمل بتدريس الفلسفة بجامعة باريس فى ذلك الوقت، ثم شارك بعد ذلك فى مؤتمر آخر فى اكس ان بروفانس بفرنسا حول أعمال **سلامة موسى** كمصدر لدراسة تاريخ مصر الحديث فى يوليو ١٩٩٦، وأخيرا فى نوفمبر ١٩٩٧ ندوة عن سلامة موسى بمناسبة إعادة طبع المجلة الجديدة، وأخيرا صدر الكتاب عن دار ومطابع المستقبل ١٩٩٩، إذن فالكتاب ثمرة معايشة حقيقية عايشها المؤلف لسلامة موسى ومؤلفاته لمدة تزيد عن ١٥ عاما، مابين القاهرة وباريس، مما مكنه من استكشاف جوانب جديدة وعديدة من أعمال سلامة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

موسى، والتى أطلعنا عليها من قبل، ولكنه جاء ليقدم قراءة جديدة لتلك النصوص، وليلفت انظارنا إلى اهمية إعادة قراءة نصوص مفكرينا مرة أخرى، مهما قرأناها.

ويفتح الكتاب أيضا آفاقا جديدة ويطرح موضوعات جديدة للنقاش فيما يخص **سلامة موسى**، فمازالت هناك حاجة إلى دراسة دوره من خلال المؤسسات الصحفية التى عمل فيها، فماذا كان تأثيره على اللواء التى شارك فى تحريرها ١٩٠٨، ومساهمته فى تحرير الهلال منذ ١٩١٧ حتى انفرد بتحريرها ١٩٢٤، ومساهمته فى جريدة البلاغ ١٩٢٤، وهل طرأ اختلاف عما كتبه فى مجلة مصر الطائفية ١٩٣٥ والتى استمر يكتب فيها حتى أصبح رئيسا لتحريرها ١٩٥٠، لابد من عمل دراسة جديدة تدرس تلك المجلات مجتمعة وخط سيرها قبل التحاق **سلامة موسى** بها، وبعد أن التحق بها، كيف يلجأ مستنير مثل سلامة موسى للعمل فى مجلة طائفية؟ وهل أدى ذلك إلى تعديل جديد فى مسارها؟ كل تلك أمور جديدة تطرأ على ذهن القارئ لهذا الكتاب ولعله يفتح آفاقا جديدة لإعادة قراءة غيره من النصوص الهامة لمفكرينا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متى يتحقق الحلم

بدعوة كريمة من الرائد الإذاعى **طاهر أبو زيد**، صاحب البرامج الجماهيرية الناجحة، حضرت الجلسة الأولى لجبهة حُماة اللغة العربية، يوم الثامن والعشرين من الشهر الماضى.

وقد ظل الأستاذ **طاهر** على امتداد ثلاث سنوات أو أكثر يعد بقيام هذه الجبهة من خلال برنامجه الشائق «أسبوعيات طاهر أبو زيد» الذى يبث على موجة البرنامج العام فى سهرة الجمعة من كل أسبوع. وكان لحماس الرجل وإلحاحه على ضرورة قيام هذه الجبهة وطريقته الجذابة فى عرض الموضوع، أثر كبير على كثير من المستمعين، فانهالت عليه البرقيات والتليفونات والرسائل مرحبة بهذه الخطوة التى طال انتظارها، وكان هذا امتحانا حقيقيًا لما يمكن أن تفعله الإذاعة المسموعة؛ فقد بدا واضحا أن الناس انصرفوا عما يقدمه التليفزيون من برامج تافهة ومسلسلات مزيفة، وأعطوا أسماعهم لهذا الصوت الجاد وما يطرحه صاحبه من قضايا حيوية.

وهذا شىء طبيعى، فقد انحدرت لغتنا العربية إلى هوة سحيقة على السنة مذيعى التليفزيون ومذيعاته، حيث تسمع إحداهن وهى تعلم الأطفال تقول ببجاحة تحسد عليها «كتاب عبد الله بن المقنّع «كليلة ودمنة» وتقول أخرى إن المنتخب القومى لكرة القدم «سيقابل **أسْوَدَ** الأطلسى» وقد ذكرتنى بجملة الفلاح العامية البليغة حين سمع أحد المقرئين يقرأ «فخر عليهم السقف من تحتهم» فقال له «يا أخى ما دام ماانتش حافظ هندس»

وكثير من ضيوف التليفزيون ليسوا أفضل حالا من المذيعين والمذيعات؛ فقد تسمع أحدهم يقول لك إن توفيق الحكيم كان «**يُهدِى** الناس إلى الجمال» ولا يراجعه أحد، ولا أحدثك عما الاقيه فى عملى؛ حيث أنبه أحد الشباب إلى ضرورة معرفة قواعد اللغة العربية قبل إمساك القلم لكتابة قصة أو قصيدة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيقول لى بسماحة تحرق الدم «قصدك النحوى» والأمثلة لا تُحصى.. وإلى هذه الدرجة وصلت لغتنا ووصل إحساسنا بها، حتى أصبح من ينطق نطقا صحيحًا أو يكتب كتابة سليمة، يعامل باحترام كبير، وكأنه يأتى بمعجزة، وإذا كان المتنبى يقول من ألف سنة:

إنا لفى زمن ترك القبيح به

من أكثر الناس، إحسان وإجمال

فماذا يقول لو عاش بيننا الآن وسمعنا نتحدث هذه اللغة الركيكة المتهافتة؟

كان المكان ضيقًا حيث اجتمعنا، وليس مهيئًا لاستقبال هذا العدد الكبير من المدعوين، ومع ذلك افتقدنا وجود عدد كبير من الشخصيات المتخصصة، ولفت هذا أنظار بعض الحاضرين فظلوا يتساءلون عن فلان وفلانة.. ولكنى حمدت الله حين بحثنا عن هذه الأستاذة المتشدقة باللغة العربية، والداعية - كيف؟ - إلى المحافظة عليها، حتى لا تفسد الجلسة أو تصيبنا بالغثيان حين تقول - كما كتبت مرة فى إحدى الجرائد تدافع عن اللغة العربية - **بيت شوقى** الشهير:

وأنا المحتفى بتاريخ مصر

من صان مجد قومه صان عرضا

فلا تستطيع أن تقيم وزن بيت الشعر، وتدعونا مع ذلك التمسك بلغتنا وتعليمها لأبنائنا.

وكان لوجود العالم الكبير الدكتور **كمال بشر** أثر فى الإحساس بجدية الموضوع الذى يهدف **طاهر أبو زيد** إلى نجاحه، وظل الرجل يتحدث بعذوبة حديث المحب للغته المدافع عنها، وحكى لنا تجربته فى لندن حين كان يدرس هناك، فقد كان رجل المرور إذا سمعه يتحدث يصحح له اللغة الإنجليزية، واستدعت ذاكرتى رجال البوليس الذى يقفون على أبواب السفارات الأجنبية، ولا يستطيعون القراءة والكتابة، فما بالك باللغة العربية، وتذكرت ما حدثنى به صديقى الشاعر **بدر توفيق** حين ذهب إلى ألمانيا للمرة الأولى، فقد لاحظ أن أحدًا لا يعبأ به إذا لم يتكلم الألمانية، مما اضطره أن يعود إلى مصر ليتعلم الألمانية ثم يعود إلى ألمانيا مرة أخرى.

ولم أنتبه إلى وجود الفنان **محمود ياسين** معنا إلا حين دعاه الدكتور **بشر** للحديث، فبدأ يتكلم بصوته العميق الساحر وإحساسه بجمال اللغة العربية وفهمه لأسرارها، فسيطر على مشاعر جميع الجالسين وبدا لهم أن اللغة العربية جميلة حقًا، وأنها تستحق الكفاح من أجلها لتعود لغة قوية تشد من أزر الإنسان العربى، وتمنحه قوة يفتقدها، ولا توجد هذه القوة إلا فى اللغة.

ولم يُتح لى للأسف أن أعيد ما قلته **لطاهر أبوزيد** عبر الهاتف طوال سنتين أو يزيد، وها أنا أكرره مرة ثانية بعد أن احتكمنا إلى الواقع أثناء هذه الجلسة، فاللغة العربية لن تنهض من جديد ولن يكون لها شأن إلا إذا الححنا على أن يجسد إبداعاتها أناس لهم بصرٌ بها، ولهم قبول لدى الناس. ولم يكن مدهشًا بالنسبة لى أن **محمود ياسين** لم يخطئ خطأ واحدا وهو يتحدث عن أنه مدين بإجادته لهذه اللغة إلى الأساتذة المتخصصين الذين قوَّموا لسانه.

ولن نذهب بعيدًا.. فأيام كان الغناء غناء شدت **أم كلثوم** بقصيدة **لشوقى** سميت «نشيد الجلاء» وكان **شوقى** يمدح بها الزعيم العظيم **سعد زغلول** الذى أطلق سراح بعض السجناء الوطنيين، ولكن

القصيدة بدات بالغزل كما هو الحال مع **شوقى** حتى فى بعض قصائده الدينيـة.. وكم من مـرة طلبت من الأستاذ **طاهر** أن يجعل لهذا النوع من الشعر الجيد السهل مكانا في برامجه، إننى إذا كنت ادعو لحب هذه اللغة فلن أجد افضل من صوت قوى عميق مُحب لها أن يسمعنا بعض أنغامها وهذه القصيدة بالتحديد يمكن أن تعلم الشعراء، ويمكن أن تفسر لهم سر عبقرية **شوقى**، فقد كتبها بعد أن قرأ **البحترى والمتنبى** وتمثل شعرهما جيدًا، إن ابيات الغزل من **البحترى** الذى يقول فى قصيدة أولها:

إنمـا الغنىُ أن يكـون رشيدا

فانقصا فى ملامه أو فزيدا

وفيها يقول عن فتاة جميلة:

ذات حسن لو استزادت من الحسـ

ـن إليه ما أصابت مزيدا.

وهكذا فعل شوقى، فالقافية دالية مثل قافية البحترى، وهو يتحدث عن فتاة ساحرة فيقول:

حسنت الجمال، فلو ذهبت تزيدها

فى الوهم حسنا، ما استطعت مزيدا

فأى شىء أجمل من هذا الشعر يمكن أن نعلمه للناس؟

ومن المتنبى استفاد شوقى أيضا، **فالمتنبى** يمدح القائد العربى بدر بن عمّار فيقول إنه شجاع وقوى، ولكنه مع شجاعته لا يستطيع مقاومة سحر عيون الجميلات.. هكذا:

حدق يذم من القواتل غيرها

بدر بن عمار بن إسماعيلا

وهكذا يقول **شوقى** لسعد زغلول: إنك تستطيع أن تطلق السجناء ولكن الذى أسرته هذه الفتاة الجميلة لا تستطيع فك أسره:

لو كنت سعدًا مطلق السجناء

لم تطلق لساحر طرفها مصفودا

وإنما أطلت الحديث هنا، لأن البرنامج الناجح الذى يقدمه **طاهر أبوزيد**، والذى جذب آلاف المستمعين، يستطيع أن يكون نموذجًا ناجحا ايضا لمحبّى اللغة العربية ومتذوقى جمالها، وأظن أن هذا هذا هو الهدف الذى يسعى إليه هذا الرائد الكبير، ونسعى معه إليه ايضا.

عبد الله خيرت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الرازق عكاشة

شارع فرنسى يتحمل وحده عبء الحركة التشكيلية

شـــــارع «أڤنيني مـــتنيـــون AVENUE MATIGNON» الواقع خلف شـارع الشانزليزيه الشـهير، والقـريب جـدًا من قـصـر الرئاسـة الفرنسية. هو شارع قاعات العرض الآن لسائر التجارب. من **بيكاسو وسيزان وروودان، فرنان ليجيه وأميدو ومودلياني إلى** أجيال اليوم من الشـبـاب مـرورًا بمـدرسـة فـرنسـاالجديدة من **أولڤيه ديبريه إلى بوناريبڤه..**

الشارع كله صـراع بصرى منذ لحظات الدخـول إليـه فـالعـمـارات تصارع بعضها بعضا فهو شارع يحمل صفات العمارات الضخمة من

ARCHIVE
http://Archive.Beta.Sakhrit.com

ناحية الديكور وليس الارتفاع، لذلك يعـد أغلى شـارع فى فـرنسـا بعـد الشانزليزيه..

أصحاب الأروقة فيه محاربون بدرجة فرسان أحيانًا وعصابات أعضاء فى الماڤيا أحيانًا أخرى.

ولكـن يظـل «أڤنيني مـتنيـون» الشارع الأكثر صمودًا بعد انهيار أحياء الفنون وأحياء الأروقة سواء فى الباستيل أو الحى اللاتينى.

مثلاً حى الباستيل والشهير فى السـابق بحى الأروقـة انهـار تمـامًا ومن الصعب أن تجد فيه قاعة عرض واحدة، بعضها أصبحت مقاهى. أو

مطاعم وفى أحسن الأحوال صالونات شاى. أما فى أغلب الأحيان فتجدها قاعات سرية لممارسة الشذوذ وأندية خاصة لها أعضاؤها. رحم الله حرب الخليج الثانية فهى التى غيرت أو ساهمت على الأقل فى تغيير اقتصاديات العالم وبالتالى تغير الثقافات العالمية، وهنا كانت فرصة أمريكا للزحف والدخول وتغيير جلدد البلاد وإدخال ثقافة «المجدنال» إلى المحترفات.. المهم أنه حتى قاعات العرض القريبة جداً من مدرسة الفنون الفرنسية أغلقت أو أمست فى طريق الإغلاق، لذلك يظل شارع «أفنيو متنيون» هو أكثر الشوارع صموداً والأروقة فيه أكثر جسارة، ففى العام الماضى وفى ظل هذه الأزمة أجبر چاليرى «ماچ» الشهير على بيع حصة من مقتنياته الخاصة لتسديد ديون عشر سنوات، وفى هذه الحصة باع الچاليرى لوحات لـ بيكاسو وبراك.

قاعات العرض فى هذا الشارع تعج بالمفارقات بعضها هزلى والبعض الاخر جاد قاعات تعرض للكبار وفنانى القرن المنفرط خاصة

النصف الأول من وأخرى تعرض حتى لفنانى القرن الثامن عشر.. وقاعات تعرض نفايات الزبالة وصناديق القمامة كأعمال مركبة لاتحمل قيمة فنية لكنها محاولات للبحث والتجريب الدائمين.

فى مدخل الشارع وتحديدًا فى رقم (٢) نجد چاليري اكسندر LEADONZE الشهير خصص قاعات عرضه للمعلم النحات رودان ثم چاليري MAUQICE خصص قاعاته منذ أكثر من عامين لمعرض خاص بـ **بونار بيڤه**، اسم المعرض «الموت»، وهذا المعرض الخاص جدًا حيث يرسم **بيڤه** العالم الآخر فى أعمال تتجاوز ثلاثين عملاً كلها صراع بين الإنسان والعالم الاخر ثم ينتحر **بيڤه** ويقرر الرحيل بعد افتتاح معرضه فى شهر فبراير ١٩٩٨.

فلـ **بيڤه** حكاية خاصة مع هذا الشهر الذى افتتح معرض له فيه فى إحدى السنوات الأخيرة من عمره. وبيع كل المعرض لذا قرر أن يكون شهر فبراير هو شهر افتتاح معارضه وأيضًا شهر الرحيل والموت منتحرًا المهم أن بيڤه يعرض معرض «الموت» والمستمر حتى بعد رحيله فى هذا الچاليري.

أما چاليرى YOSTILii اليابانى فهو حكاية اخرى، صاحب الچاليري يقوده من اليابان ويختار أفضل اللوحات لكبار الفنانين فى فرنسا ويقوم بنقلها للعرض فى مدينته طوكيو، وتظل هناك حتى تجد طريقها إلى المتاحف حتى يحقق أرباحه، وهو يملك مجموعة ضخمة لـ **أوليڤيه ديبريه** وتابيس الإسبانى **وچورج روه**، وبالمناسبة چاليرى YOSHII هو أول قاعة عرض يابانية فى باريس. ويعرض الآن مجموعة أعمال الفنانة اليابانية إماى IMAI الشهيرة هناك.

كما يضم الچاليري قائمة ضخمة من المقتنيات لـ **سيزان فوتريه** وغيره. والچاليرى الخاص لهم فى اليابان يقع داخل مبنى أو ميدان صمم على غرار ميدان المنبر **ناس** الفرنسى الشهير.

أما چاليري BERNIHE JEUNE. فهو يملك أعمال التأثيرى المشهور **رينوار** «**سوراه**»، «**أنسور**».

چاليرى TAMENAGA يعرض لفنانى الحداثة والآن يقيم معرضًا لفنان فرنسى يلعب على حداثة اللوحة لكن بطابع تجارى، ويجعل من جسد الأنثى حالات تتقابل وتتضاد فى مقاطع مميزة. والوان شديدة الحذق ألوان «ذات بريق» وحس تجارى.

چاليرى PILTZEP يعرض ديبريه أعمال كبيرة **وسولاج وسونيا دولانيه**.. جاليري BOULAKIAI يعرض مجموعة **شجال** مع **رؤل ديڤه** الذى رسم القاهرة فى ثلاثينيات القرن الماضى فى هذه اللوحات المعروضة الآن فى هذه القاعة.

أماقاعة متنيون ٣٢ فتعرض أعمالاً تجارية كلاسيكية، وفى المقابل نجد جمعية متنيون وهى جمعية تملك عدة أروقة تعرض أعمال الشباب التجريبية والغريبة المدهشة.. التى تحمل جنون الشباب، وبالطبع غير معروف مصدر الجمعية لأن هذه الأعمال فى العادة لا تباع!! وهناك يعرض الإيطالى **أريك بنوه**.

فى نهاية الشارع نجد چاليرى اخر يقدم أعمال **فسارلي** مع أعمال الواقعية الجديدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهكذا يظل شارع أڤينى متنيون شارع القاعات الفنية والتجارية، لكن الجديد وصول أعمال فنانى المدرسة الأمريكية الحديثة، وفنانى الأشياء المركبة اعتمادًا على ثراء صناديق القمامة.. بكل ما تحويه!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإيحاء البيزنطى فى الفن الإسلامى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان التصوير الإسلامى خلال العهد الأموى كلاسيكيًا إيرانيًا بمعنى أن العنصر الكلاسيكى فى التصوير بالإضافة إلى الأسلوب الإيرانى كانا موجودين جنبًا إلى جنب بعيدًا عن اختيار مادة الموضوع. ولم يظهر اتجاه إسلامى مستقل فى ذلك العصر أما فى العصر العباسى فقد كان العنصر الإيرانى هو الغالب وتلا ذلك سيادة العنصر الكلاسيكى مرة أخرى فى نهاية القرن الثانى عشر مع بداية ازدهار التصوير الإسلامى مرة أخرى.

وبعد تطور امتد ستة قرون ظهر التأثير الكلاسيكى عن طريق التمسك بأنماط التصاوير البيزنطية مع تكيفها مع طريقة الحياة العربية الإسلامية، ويتضح ذلك بصورة خاصة فى النصوص الإغريقية التى ترجمت الى العربية وكانت لها مخطوطات بيزنطية مزينة برسوم أشخاص. وتحليل تصاوير مخطوطة **ديوسقوريدس** Discoride المؤرخة سنة ١٢٢٩م الموجودة فى متحف طوب كبى سراى بأسطنبول: أحمد الثالث رقم (٢١٢٧) (٧٤) يوضح هنا التحليل وطبقاً للكتابه التى على الغرة المحاطة بشريط زخرفى أن هذا الكتاب قد نسخ «لشمس الدين ابى الفضائل محمد» (٧٥) الذى كان يحكم شمالى ما بين النهرين واجزاء أخرى من تركيا وسوريا، ولذا فإنه لم يشفع النسخ بالتاريخ الإسلامى المعتاد فقط. وإنما أضيف إليه التاريخ السلوقى أيضا (٧٦) بل نرى الناسخ ينهى خاتمة الكتاب بدعاء باللغة السريانية مما يكشف عن أصله الغربى، وبذلك نرى أن هذا الكتاب قد نسخ أصلا فى شمال بلاد ما بين النهرين وربما فى سوريا.

ويتمثل الموضوع التصويرى الأول فى صورة غرة رائعة تمتد على صفحتين يظهر كل قسم منها صورة أشخاص على خلفية ذهبية اللون داخل إطار على شكل عقد معمارى. وفى اليمين صورة شخص جالس يتضح أنها صورة ديوسقوريدس نفسه وهو يخاطب شخصين فى الصفحة المقابلة متجهين إليه من ناحية اليسار وكلا الشخصين يحمل كتبا. ويرتدى الحاكم ملابس ذات طابع كلاسيكى وعلى رأسه عمامة، فى حين يشاهد تلميذان فى زى إسلامى ولو أن مظهرهما غير شرقى، وذلك لأن هذه الازدواجية تقنع المرء بأن هذا هو تفسير إسلامى لصورة المؤلف شبيهة بما هو موجود منها فى مخطوطة ديوسقوريدس البيزنطية الشهيرة التى كتبت قبل سنة ٥١٢ م للأميرة «جوليانا انيقيا» (فينا - المكتبة الوطنية مجموعة جرير) فالعالم فى المخطوطة الأولى يجلس على كرسى مشابه ويده فوق مسند كما هو الحال فى هذه الصورة لكنه يظهر عارى الرأس ويمد يده نحو شابة ترتدى لباسًا ذا طابع كلاسيكى معروف بأسم «هيروسيس» ونرى آلهة الاكتشاف ممسكة بنبات من أكثر النباتات الطبية تأثيرًا وهو النبات الذى يشبه جذره جسم الإنسان والذى يربط به أحد الكلاب وذلك حسب المعتقدات القديمة التى تقول إن هذا الحيوان كان يستخدم لاستئصال ذلك النبات وهذا يبطل التأثير المميت. له أما فى الترجمة الإسلامية فقد استبعدت الاستعارة والخرافة. ومن المؤكد أن أسباب حذفها أنها كانت ممثلة فى صور أشخاص معترض عليهم من أمثال صورة المرأة غير المحجبة وصورة الكلب، ويعتبر حيوانًا نجسًا، وبذلك حلت محلها صورة شخصين يهديان صورة بيزنطية وكأنها فى تصاوير الغرب كحواريين يقدمان أناجيلهما الى السيد المسيح أو فى شكل رهبان يقدمون مؤلفاتهم الى أحد الأباطرة. وهذه الصبغة فسرت حسب الرؤية الإسلامية على أن العلاقة قد تغيرت الآن إلى علاقة بين الأستاذ وتلاميذه وأن المنظر يمثل بأكمله عملية التعليم، والإجازة ينسخ كتاب الأستاذ الذى كتبه طلابه، وهذا واضح من إشارة ديسقوريدس بالكلام ومن الطريقة المحترمة التى تقدم بها تلميذاه نحوه وهما يحملان نسخة من كتاب الأستاذ ويأملان أن يسمح لهما بتدريس الكتاب، وبعبارة أخرى إن المنظر يرمز إلى سلسلة التقاليد التى امتدت من العصور الكلاسيكية إلى العصور الإسلامية.

على أنه لا يمكن تأكيد الافتراض القائل أن صورة الغرة هذه قد استندت مباشرة إلى مخطوطة الأميرة «جوليانا» لأن الطيات البارزة للرداء الذى يلف جسم عالم النبات الجالس والشكل المتقن الصنع للكرسى، غير موجودين هناك وإنما عرفناهما من صورة للمؤلف بعد هذا التاريخ ذات نمط مختلف، وهى صورة الحواريين التى تعود إلى بداية القرن الحادى عشر فى الأناجيل البيزنطية، فمثل هذه التغيرات فى الشكل وإن كانت طفيفة، تؤكد أن صورة الغرة لمخطوطة «اسطنبول» كانت تستند على نماذج بيزنطية..

نجوى شلبى